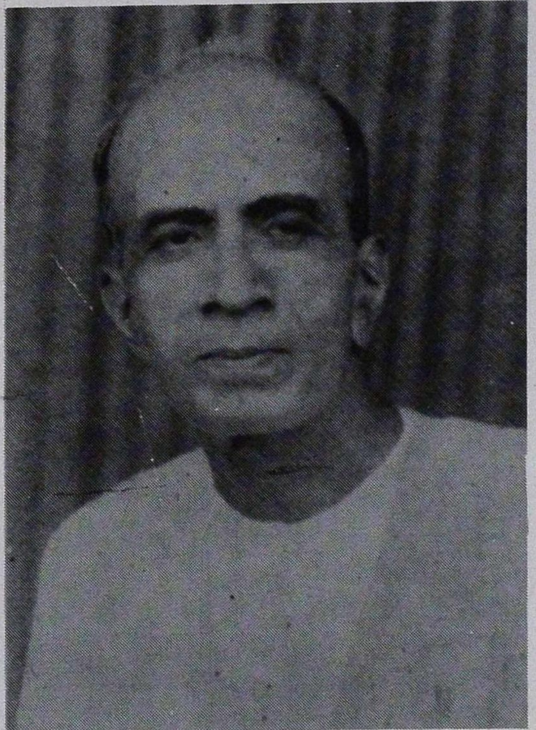


ஸ்ரீரங்கா

என்.கே. குல்கர்ணி



இந்திய
இலக்கியச்
சிற்பிகள்

ஸ்ரீரங்கா

உள் அட்டையில் காணும் சிற்பக் காட்சியில், பகவான் புத்தரின் அன்னை மாயாதேவி கண்ட கனவின் பலனை, மன்னர் சுத்தோதனருக்கு நிமித்திகர் மூவர் விளக்குகின்றனர். அவர்களுக்குக் கீழே அமர்ந்து அந்த விளக்கத்தை எழுதுகிறார் ஓர் எழுத்தர். எழுதும் கலையைச் சித்தரிக்கும் முதல் இந்தியச் சிற்பம் இதுவாகவே இருக்கலாம்.

(நாகார்ஜுன மலைச்சிற்பம் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு. படஉதவி நேஷனல் மியூசியம், புதுதில்லி)

இந்திய இலக்கியச் சிற்பிகள்

ஸ்ரீரங்கா

மூலம் : என்.கே. குலகர்ணி

தமிழில் : தி.சு. சதாசிவம்



சாகித்திய அக்காதெமி

Sriranga : Tamil Translation by T.S. Sadasivam
of N.K. Kulkarni s Monograph in Kannada. Sahitya Akademi,
New Delhi, 2000 Rs. 25/-

முதல் வெளியீடு – 2000
ISBN 81-260-0840-7

சாகித்திய அக்காதெமி

தலைமை அலுவலகம்
ரவீந்திர பவன், 35, பெரோஸ்ஷா சாலை,
புது தில்லி – 110 001.

விற்பனை
'ஸ்வாதி' மந்திர் சாலை, புது தில்லி – 110 001.

மத்திய கல்லூரி வளாகம், பல்கலைக்கழக நூலகக் கட்டடம்,
டாக்டர் அம்பேத்கார் வீதி, பெங்களூர் – 560 001.

'குணா பில்டிங்', 304 – 305, அண்ணா சாலை,
தேனாம்பேட்டை, சென்னை – 600 018.

ஜீவன் தாரா பில்டிங், 4வது மாடி,
டைமண்ட் ஹார்பர் சாலை, கல்கத்தா – 700 053.

172, மும்பை மராத்தி கிரந்த சங்கிரகாலய சாலை,
தாதர், மும்பை – 400 014.

விலை ரூ. **25/-**

அச்சிட்டோர் : உதயம் ஆப்செட்ஸ், சென்னை – 2
✆ : 8534808; 8520906

உள்ளடக்கம்

முன்னுரை

இச் சிறுநூலை எழுதுவதற்கு எனக்கு வாய்ப்பளித்த சாகித்ய அகாதமிக்கு என் நன்றியை தெரிவித்துக் கொள்வதில் முதலில் மகிழ்ச்சி யடைகிறேன். ஸ்ரீரங்காவின் மாணவனாக, இலக்கிய ஆற்றலில் ஊக்கம் பெற்றவனாக, வானொலியில் உடன் பணியாற்றியவனாக, அவருக்கு மிகவும் நெருங்கிய நண்பனாக, அவரது வாழ்க்கை, எழுத்து ஆகியவற்றின் வளர்ச்சிப் போக்கை கவனித்து வந்துள்ளேன். இந்நூலை எழுதுவதற்கான தகுதியை இதன் வாயிலாகப் பெற்றிருக்கிறேன் என்று நம்புகிறேன். இக் காரணத்தால் படிப்பவர்களுக்கு ஸ்ரீரங்காவின் வாழ்க்கையையும் இலக்கியத்தையும் அறிமுகப்படுத்தும் வாய்ப்பு கிடைத்திருப்பது எனது இரண்டாவது மகிழ்ச்சி.

'ஸ்ரீரங்கா' என்னும் தலைப்பில் இப்படைப்பை எழுத முற்பட்ட எனக்கு *அவரது படைப்பியல் சார்ந்த இலக்கியமே எனது எல்லைக்குள் வரும் கருப்* பொருள் என்று நான் எண்ணுகின்றேன். அதன்படியே அவரது நாடகம், நெடுங்கதை, அரட்டை முதலான படைப்பியல் ரீதியான இலக்கியத்தை முகாமையாக பரிசீலனை செய்யத் துவங்கியுள்ளேன். படைப்பாக்க ரீதியான இலக்கியத்திலும் கூட ஸ்ரீரங்கா மிகவும் புகழ் பெற்றிருந்தார் எனக் கருதப் படுவது அவருடைய நாடகப்படைப்புகளுக்காகவே. ஸ்ரீரங்காவை நாடகக் காரராக்குவதற்கென்றே அவரது அனுபவங்கள் அவரது உள் ஆளுமை காத்திருந்ததைப்போல் காணப்படுகின்றது. அவரது வாழ்க்கைப் போக்கை அலசிப் பார்க்கும்போது, ஐ.சி.எஸ். ஆக வேண்டுமென்ற தந்தையின் விருப்பப்படி லண்டனுக்குச் சென்றார். தன் சொந்த விருப்பப்படி லண்டன் நடன–நாடக அரங்கக் கலையைப் பயின்றார். ஜார்ஜ் பெர்னாட்ஷாவின் நாடக ஒத்திகை நடக்கும்போது "தி லாஸ்ட் ஆஃப் மிஸஸ் சேநே" என்னும் நாடகத்தை 7 முறை கண்டு அதன் நாயகியான கிளாடியஸ் கூபரின் நடிப்பிலிருந்து உத்வேகம் பெற்றார். மொழியியலில் எம்.ஏ பட்டம் பெற்று பாரதத்திற்குத் திரும்பினார். மும்பையில் வேலையின்மை, பட்டினி, இருப்பிடமின்றி அலையும் வாழ்க்கை அவரிடமிருந்த நடன–நாடகத்திறனை குன்றச் செய்தது. சனாதன (பழமைச்) சமூகத்தின் போலித்தனம் அவரைக் கிளர்ந்தெழச் செய்து நாடகக்காரனாவதற்கான வாய்ப்பை ஏற்படுத்தித் தந்தது. கல்லூரி ஆசிரியராகி, தன் தன்மானத்திற்கு இழுக்கு வந்தவுடன் வேலையை உதறியெறிந்தார். தொல்லைகளை வரவழைத்துக் கொண்டார். இவ்வெல்லா அனுபவங்களின் பக்குவம் முறையாக வெளிப்படுவதற்கு நாடகம் ஊடகமாகியது. போதாததற்கு துவக்கத்திலிருந்தே இயல்பு

குணமாக வளர்ந்து வந்த குறும்புத்தனம், வேடிக்கைப்போக்கு, எதையும் கேலி செய்து நகைக்கும் இயல்பு இவையெல்லாம் சேர்ந்து அவரின் நாடகப் படைப்புக்கு உந்துதலையும் உற்சாகத்தையும் கொடுத்தன.

இக் கண்ணோட்டத்திலிருந்து இங்கு ஸ்ரீரங்காவின் நாடகம், நாடகம் நிகழ்த்தல், பயில்முறை நாடக அரங்குக்கான படைப்பு ஆகியவற்றிற்கு அதிக முக்கியத்துவம் தரப்பட்டுள்ளது. இருந்தாலும் பேராசிரியர் ஆர்.வி. ஜாகீர்தார் அவர்களின், ஆத்ய ரங்காச்சார்யாவின், பயிற்சி, சிந்தனை, சோதனை முயற்சிகளின் பலனாக உருவாகிவந்த விமர்சன ரீதியான உரைநடை இலக்கியத்தை புறக்கணித்துவிட முடியாது. அந்தக் கோணத்தில் அவரது 'காளிதாச' 'கீதாகாம்பீர்ய', 'நாட்டியசாஸ்த்திர' ஆகியவைகளுக்கும் உரிய கவனம் தரப்பட்டுள்ளது. இருந்தாலும் அவருடைய ஆங்கில படைப்புகள் மற்ற மொழிபெயர்ப்பு இலக்கியப் படைப்புகளை நுணுகி அலசிப் பார்ப்பது இந்த வரையறுக்கப்பட்ட விவரணைக்குள் இயலாமல் போய்விட்டது. இங்கு எழுதியுள்ள அளவே மிகவும் நீளமாகிவிட்டது என்ற அச்சத்தினால் ஸ்ரீரங்காவின், ஜாகிர்தாரரின், ஆத்யரின் ஒட்டுமொத்த படைப்புகளின் இலக்கியத் திறனாய்வில் அலசி ஆய்வதில் உள்ள இயலாமையை வாசகர்களிடம் கூறிக்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. இந்த ஒரு நல்வாய்ப்பின் (தூண்டுதலினால்) மூலமாக ஸ்ரீரங்கா அவர்களின் ஒட்டுமொத்த இலக்கியத்தை நுணுகி ஆய்ந்து துய்த்துணர்ந்து நிறைய எழுதுவதற்கு வாய்ப்பு எப்போதும் இருந்தேயிருக்கும்.

தார்வாட.

– என்.கே. குலகர்ணி.

1. வாழ்க்கை எழுத்து - பிம்பம் பிரதிபிம்பம்

இலக்கிய உலகில் 'ஸ்ரீரங்கா' என்று பெரும்புகழ் பெற்ற ரங்காச்சார்ய வாசுதேவாச்சார்ய ஆத்ய (முன்பு ஜாகீர்தார்) அவர்கள் விஜாபுர மாவட்டத்து இண்டி தாலுக்காவின் அகரகேட என்னும் சிற்றூரில் பிறந்தார். விஜாபுரத்தில் (BIJAPUR) வளர்ந்தார். ஆனால், 'ஸ்ரீரங்கா' என்று நாடகக்காரராக இலக்கிய வாதியாக நையாண்டி எள்ளல் கருத்துப் படைப்பாளராக வளர்ந்தது, தார்வாடாவில்–1930 முதல் 1955 வரையிலான காலகட்டத்தில். இந்த இருபத்தைந்தாண்டு பெருமைமிகு தார்வாடாவின் வாழ்க்கைச் சித்திரம் இலக்கிய, பண்பாட்டு வரலாற்றில் மறக்க முடியாததாகும். ஒருபுறம் மேற்கு திசையின் கடைகோடியில் சாதனை சிகரம் பேந்த்ரே என்னும் வரகவி மற்றும் அவரது நண்பர்களின் குழு, உழுது பயிரிட்டு வளர்த்த இலக்கியபூமி. வரகவி பேந்த்ரே உருவாக்கியது காவியம் மட்டுமல்ல, இளைய கனவுக்காரர்களான கவிஞர் வர்க்கத்தையே. அதே மேற்கு திசையின் மற்றொருபுறம் கர்நாடக கல்லூரி என்னும் மேன்மையான அமைப்பு; மேன்மையான கட்டிடம்; 1930 ஜூன் 20–ஆம் நாள் அந்த கல்லூரியின் சமஸ்கிருத உதவி விரிவுரையாளராக நியமனம் பெற்று அங்கு வந்த திரு.ஆர்.வி.ஜாகிரதார்; அவர் கட்டிய 'கன்னட நாட்யவிலாசி சம்ஸ்த்தே' (கன்னட நாடக ஆர்வலர் அமைப்பு – Kannada Amateurs) மற்றும் அவர் எழுதிய புதிய கருத்துக்கள் கொண்ட சமூக நாடகங்கள்; ஸ்ரீரங்கா என்னும் பெயரைத் தாங்கி தாதவாடாவில் நடிப்புத்திறன் கொண்ட முளையொன்று துளிர்விட்டிருக்க, உருவான புதியதொரு நடிகர் குழாம்; நகரத்தின் மையத்தில் விஸ்தாரமாக வளர்ந்து நின்ற லிங்காயத்து டௌன்ஹால்; ஆர்.எல்.எஸ், ஹைஸ்கூல், கர்நாடக கல்விக் கழகத்தின் கர்நாடக ஹைஸ்கூல் முதலான கல்வி அமைப்புகள்; திரு. சி.சி. பசவநாள மற்றும் அவரது படித்த நண்பர்கள்; திரு ஃப.கு. ஹளகட்டி அவரது யாப்பியல் ஆய்வு தளத்தின் வழிகாட்டுதலில் பத்திரிக்கை; புத்தகம் எழுதுவதன் மூலம் உருவாக்கியிருந்த சிவானுபவ (வீரசைவப் பிரிவின் அனுபவங்களைக் கூறும்) இலக்கியம்–இப்படி இயற்கையின் எழில் கொஞ்சும் தார்வாட அந்த ஒரு கால் நூற்றாண்டில் (1930–55) கவிதை, நாடகம், திறனாய்வு இலக்கியத் துறைகளில் புதுமையுகத்தின் எழுஞாயிற்றை உருவாக்கியது. ''இது வெறும் ஒளியல்ல அண்ணா'' என்று அம்பிகா தனயதத்தா அவர்கள், பாடினார். 'நான் ஸ்ரீரங்கனானேன்... ஸ்ரீரங்கனுக்கு கலையின் உள்ளுணர்வை ஊட்டி உணரவைத்த புண்யபூமி தாரவாட' என்று ஸ்ரீரங்கா அவர்கள், இந்நூற்றாண்டின் முப்பதுகளின் இறுதி யாண்டுகளின் தாரவாடவை உணர்ச்சிபொங்க நினைவு கூர்ந்துள்ளார். தாரவாடாவின் செம்புலம், எழு ஏரிகள், அவற்றின் தெளிந்த நீர், சுற்றிச் சூழ்ந்த பசுமையான

மரங்கள் – 1930–ன் இத் தாரவாடா எனும் தாய், புதிய காவியம்–புதிய நாடக இலக்கிய பெருக்குக்கு ஊற்றுக்கண்ணாக விளங்கினாள்.

ஸ்ரீரங்கா அவர்கள் நாடகக்காரராகட்டுமென்றே அவரது வாழ்க்கை நெடுகிலும் நடந்த நல்லதும் கெட்டதுமான அனுபங்கள் காத்திருந்ததைப் போலிருக்கின்றது. அவரது வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளை அவரது இளமைக்காலம், மாணவப்பருவம், வெளிநாட்டு வாசம், ஆசிரியர்த்தொழில், பல்வேறு சூழல்களில் பணிபுரிந்த இடங்களில் அவர் நடத்திய போராட்டங்கள் சந்தித்த எதிர்ப்புகள் ஆகிய வற்றை உன்னிப்பாக அலசி ஆய்ந்து பார்த்தால் இது தெளிவாகும்.

ஸ்ரீரங்காவின் இளமை விஜாபுர மாவட்டத்தின் ஆற்றங் கரைக் கிராமமான அகரகேடாவிலும் மாணவப்பருவம் விஜாபுரத் திலும் கழிந்தது. சிறுவனாக அகரகேடா விலிருந்தபோது அப்பகுதி யின் பயலாட்டா (திறந்த வெளிக்கூத்து), தொட்டாட்டா (பெரியக் கூத்து) ஆகிய கூத்துவகைகள் இவரின் இளம் உள்ளத்தின் மீது தம் ஆளுமையை செலுத்தின. ராமாயண மகாபாரதக் கதைகளை நாட்டுப்புற நாடகவடிவங்களில் பார்த்து, வீட்டில் தானும் நடித்துப் பார்ப்பார். வில், அம்புகளைத் தயாரிப்பார், குறி பார்த்து அம்புவிட பயிற்சி செய்வார். விஜாபுரத்தில் இருந்தபோது ஒரு நாடகக் கம்பெனி வந்திருந்தது. அவர்களது 'லங்காதகனம்' நாடகத்தைப் பார்த்துவிட்டு வீட்டிலிருந்த புடவை, போர்வைகளைக் கொண்டு திரைசெய்து, பார்த்ததைப்போலவே நாடகக் காட்சிகளை நடித்துப் பார்க்கத் துவங்கிவிட்டார். அனுமான் அசோக வனத்தில் மரமேறி பழங்களைப் பறித்து தின்றால், இந்த அனுமான் ஊருக்கு வெளியி லிருந்த புளிய மரத்திலேறி புளியம்பழம் தின்றுகொண்டே குரங்குச் சேட்டைகளைச் செய்யத் துவங்கிவிட்டார். பிறகு உயர்நிலைப்பள்ளி மாணவராக விஜாபுரத்தில் படித்துக் கொண்டிருந்தபோது தாச பாவடியின் பக்கத்தில் ஜாகிர்தாரரின் தந்தை தலைமையாசிரியராகயிருந்த பள்ளிக்கூடம்; அது பழைய கோட்டையின் பகுதியாகயிருந்து அதன் ஒரு அறையின் கதவில் பத்துபைசா நாணய அளவுக்கு ஒரு பெரிய ஓட்டையும் இருந்தது. அதன் மூலமாக வெளிமுற்றத்து சுவரின் மீது வெயிலுக்கு விழுந்த நிழலின் எதிரொளி அறையின் சுவரின் மீதும் விழுந்து கொண்டிருந்தது. மாணவனாகயிருந்த ஜாகிர்தாரருக்கு இது ஒரு அற்புதமாகத் தோன்றியது. ஆர்வ மிகுதியால் நுணுக்கமாக சோதித்துப் பார்த்தபோது சினிமாவின் நுணுக்கம் (ரகசியம்) அவருக்குப் புரியத் தொடங்கியது. சினிமா காட்டுகிறோம் என்று நண்பர்களிடமிருந்து காலணா நுழைவுக் கட்டணம் வசூலிக்கும் வேலையிலும் இறங்கியாயிற்று. நாளை நாடகம் எழுதி நடத்திக்காட்டப்போகும் வல்லமையாளனின் முதல் பயணம் இங்குதான் துவங்கியது. ஊருக்கு வந்திருந்த 'தாராபாயி சர்க்கஸ்' பார்த்த மாணவன்

ஜாகிர்தாரரின் மனதில் மதிந்திருந்த அதன் பாதிப்பு, பிறகு 'சர்க்கஸ் சரஸ்வதி' (அதாவது எந்திரத்தனமாக வேலைவாய்ப்புகளுக்கான தேர்வுகளில் தேர்வு பெற்ற இளைஞர்கள் வேலைக்காக எந்திரத்தனமாக விண்ணப்பங்களை எழுதும் சர்க்கஸ் மிருகங்களைப்போல் என்ற குறியீடு) என்னும் ஒப்பீட்டளவிலான ஓரங்க நாடகப் படைப்பில் பிரதிபலித்திருக்க வேண்டும்.

இப்படி இளமைப்பருவ மாணவ வாழ்க்கையின் அனுபவங்கள் ஜாகிர்தாரரை நாடகக்காரராக மாற்ற மூலக்காரணங்களாயின. அகரகேடத்திலும் விஜாபுரத்திலும் தமது திறமைக்கு உற்சாகம் தரக் கூடிய (ஆதரவாக இருக்கக் கூடிய) சூழ்நிலைகளில் வளர்ந்தார். அகர கேடவில் ஜாகிர்தாரருக்கு வசதியனான பெரிய வீடு, ஏராளமான நிலங்கள். வீட்டில் மூன்றுகட்டு மாட்டுத் தொழுவமே அரண்மனை போன்றது. ஆற்றுக் குளியல், கறந்தபால் குடிப்பு, குஸ்தி ஆட்டம், உடற் பயிற்சியால் கட்டுமுட்டான உடல். வீட்டுமுற்றம், நிலவறை, பரந்த நடுக்கூடம் இப்படி எங்கும் நடந்து திரிவதே ஒரு இண்டோர் உடற் பயிற்சி. 'சூத்திரப்பயல்' என்று தாத்தாவிடம் திட்டு வாங்கினாலும் குடியானவர்கள் வீட்டு ரொட்டிதான் சிறுவன் ரங்கனுக்கு மிக்க சுவையானது. சமவயது நண்பர்களில் ரங்கனே எல்லாவற்றிலும் முதல் ஆள். ஆட்டம் பாட்டங் களிலெல்லாம் இவனே பெரிய வீரன். தசராவுக்கு முன்பு வேடம் கட்டுதல், ஊமைநடிப்பு (TABLEAUX) களின் நிகழ்ச்சிகள். 'சங்யா பாள்யா' (சங்யனும் பாள்யனும்) நாடகம் ஒன்று ஊரில் நடந்தபோது அதைப் பார்க்கக் கூடாதென்று சிறுவனை பெரியவர்கள் கட்டுப்படுத்தி வைத்தனர், நாடகத்தில் 'கங்கி' யின் பாத்திரத்தை ஒரு (வேசிப்) பெண் ஏற்றிருந்ததினால். சிறுவனுக்கு இது தெரியாது. அதன் பெருமையாகட்டும் ரகசியமாகட்டும் அவனுக்குத் தெரிந் திருக்கவில்லை. சிலநாட்களுக்குப் பிறகு ஊரில் ஒரு பிராமணன் அந்த 'கங்கி' பாத்திர நடிகையை கூட்டிக்கொண்டு ஓடிப்போய் விட்டானென்று தெரிந்ததும் 'பைத்தியக்காரப்பயல், இந்த மாதிரி நாடகத்தைப் பாக்கணும்னு இருந்தானே' என்று பெரியவர்கள் திட்டினார்களாம். 'நான் பாக்கப் போயிருந்தா நானே அவளை கூட்டிட்டு ஓடிப்போயிருப்பேன் என்கிற மாதிரி அவங்களுக்கு பயம்' என்று ஸ்ரீரங்கா கிண்டலாக பின்னாளில் அதுபற்றி குறிப்பிட்டுள்ளார்.

★(சா.ஆ.ஜி. பக். 153)

(★சாஉறிதிய ஆத்ம ஜிஜ்ஞாசெ (இலக்கியவாதியின் ஆத்மியத் தேடல்) என்னும் ஸ்ரீரங்காவின் தன்வரலாற்றை இனி சா.ஆ.ஜி. என்று சுருக்கமாக குறிப்பிடப்படும்)

நாடகக்காரர் ஸ்ரீரங்கா தம்முடைய முதுமைப்பருவ நினைவுக் கண்ணாடியில் இளமைப்பருவ காட்சிகளைப் பார்த்து தம்முடைய 'இலக்கிய வாதியின் ஆத்மியத் தேடல்' நூலை எழுதியுள்ளார். ஒருபுறம் தமது வேடிக்கைப் போக்கையும் நையாண்டித் தனத்தையும் விவரித்து இப்படி எழுதுகிறார்.

“இப்போது என் நாடகங்களில் நான் சித்தரிக்கும் நகைச்சுவை உணர்வுகளுக்கும் சிறுவயதில் செய்த குறும்புகளுக்கும் தொடர்பு உள்ளதா என்று சிலநேரங்களில் சந்தேகம் வரும். அன்று உற்சாகம் நிரம்பி அதன் வெளிப்பாட்டிற்கு சரியான வழிதெரியாமல் அப்படி செய்துகொண்டிருந்தே னென்றால், இன்று எனது நகைச் சுவையின் போக்கு அதே உற்சாகத்தின் வெளிப்பாட்டிற்கு சரியான வடிகால்—பாதை கிடைத்துள்ளது என்று சொல்லலாமா – என்று என்னை நானே கேட்டுக்கொண்டிருக்கிறேன். தாரவாடாவில் நிகழ்ந்த சாகித்ய சம்மேளனத்தில் (1957) உரையாற்றும் போது கூட, சாவித்திரி சத்யவான் கதையைச் சொல்லி, 'சத்தியவான் மீண்டும் உயிர் பெற்றானென்றாலும், முன்பு செத்தது உண்மை. ஆகையினால் சாவித்திரி மறுபடியும் உரிர்பெற்ற சத்யவானை ஏற்றுக் கொண்டது அவளது மறுமணமாகும். இக்காரணத்தால் கைம்பெண் மறுமணம் அன்றும் வழக்கத்தில் இருந்ததென்று கூறலாம்! என்றேன். அதைக் கேட்ட எனது சில (இப்போது பழைய) மைசூர் நண்பர்கள் சிலர் இது மிகவும் ஒழுக்கக் கேடானது—ஆபாசமானது என்றனர். ஆனால் என் பார்வையில் அது மிகவும் தர்க்கரீதியான கருத்தாகப் பட்டது.”

(பக். 29).

விகடம், அதிலும் குறும்புத்தனமான நையாண்டி விகடம் – தம்முடைய குணமாகவே ஆகியுள்ளதென்று ஸ்ரீரங்காவே எடுத் துரைத்துள்ளார். வாழ்க்கையின் பல இக்கட்டான சந்தர்ப்பங்களில் விகடமே தம்மை பந்தைப்போல மிதக்க வைத்துள்ளது, என்று சில சம்பவங்களை எடுத்துக் காட்டுகிறார்.

இளமையிலிருந்தே பெண்ணைப் பார்க்கும் இவரது கண்கள் அவளிடத்தில் தாய்மையையே கண்டுவந்தன. முதலிலிருந்தே உடற்பயிற்சி, பிரம்மச்சாரியத்தில் கவனம் செலுத்தி வந்த ஜாகிரதாரருக்கு 'பெண் என்றாலே ஆண்மையைக் குன்றச் செய்யும் மோகினி,; அதனால் பெண்ணைப் பற்றிய அலட்சியத்தை வளர்த்துக் கொண்டார். ஆனால், தம்முடைய தாயைப் பற்றி மட்டும் மிகுந்த கவுரவம், 'மாத்ருதேவோ பவா' என்னும் வேதவாக்கில் நம்பிக்கை. தாயைவிட்டு அகரகேடத்திலிருந்து விஜாபுரத்திற்கு உயர் நிலைப் பள்ளிப் படிப்பிற்காக வந்த மூன்று நாட்களில், தாயை நினைத்து அழுது கண்ணீர்விட்டபோது கண்கள் வீங்கிப்

போய்விட்டன. உயர் நிலைப்பள்ளியும் வேண்டாம் ஆங்கிலப்படிப்பும் வேண்டாம் என்று தன் ஊருக்குத் திரும்பி விட்டார். பிறகு இவரது தந்தை வேலைமாற்றம் வாங்கிக்கொண்டு குடும்பத்தோடு விஜாபுரத்திற்கே குடியேறிவிட்டார்.

1918 இல், அதாவது 14–ஆம் வயதில் ஜாகிர்தார் தன் தாயை இழந்தார். தாயின் அரவணைப்பு இருந்தபோது எல்லாம் இருப்பதாகப் பட்டது. தாயை இழந்த மறுநாளே எல்லாவற்றையும் இழந்து விட்டதாகத் தோன்றியது. ஏழாவது பிள்ளைப் பேற்றிற்குப் பிறகு ஏற்பட்ட உடல்நலக் குறைவால் தாய் இறுதி மூச்சை விட்டார். இறப்பதற்கு முன்பு மகனின் மடியில் தலைவைத்து 'பயப்படமாட்டியே நீ' என்று கேட்டபோது ரங்கனுக்கு பயத்தைவிட துயரமே மேலிட்டிருக்க வேண்டும். பெண்பாத்திரத்தை (நாடகங்களில்) சித்தரிக்கும் போது ஸ்ரீரங்காவின் கண்ணெதிரில் அவரது தாயே வந்து நிற்பார். இதற்கு எடுத்துக்காட்டு அவரது 'ஹரிஜன்வார' (ஹரியின் நூல்; ஹரிஜன் வாரம் என இருபொருளில்) நாடகத்து வேணக்கா. "இதுவரை நான் எழுதிய 34 நாடகங்களில் (1973 வரை) ஒன்றில் கூட ஆண்–பெண் தொடர்புள்ள கதையில்லை. பெண்களைப் பற்றி, பாலியலுறவு வாழ்க்கையைப் பற்றி அன்றைய இளமைக் கற்பனைகள், என்றோ மாயமாகிவிட்டிருந்தாலும் இன்றைக்கும் என் நாடகத்தின் பெண் பாத்திரங்களுக்கு பாலியல் பெண்தன்மையைவிட அரவணைக்கும் தாய்த்தனமே இயல்பாகி யுள்ளது" (பக். 15) என்று கூறியுள்ளார். ஆனால் கடைசியாக எழுதிய சில நாடகங்களில் மட்டும் வயோதிகத்தின் உச்சியிலேறி சில ஆண்–பெண் பாலியல் பிரச்சனைகளையும் அதற்குப் பின்னிலையில் உள்ள உளவியலை (சைகாலஜி) யும் முறைப்படியாக– விஞ்ஞானரீதியில் அலசியுள்ளார். அது குறித்து பின்னால் ஆய்வு செய்வோம்.

1921–ல் விஜாபுர அரசு உயர்நிலைப்பள்ளியிலிருந்து மெட்ரிக் தேரின பிறகு பட்டப்படிப்பு தேர்வுக்காக புனேயில் டெக்கான் கல்லூரியில் சேர்ந்தார். அந்த காலகட்டத்தில் புனேயில் பிரபல மராத்தி நாடகக் குழுக்களின் நிகழ்ச்சிகளைப் பார்த்தார்; அத்துடன் கல்லூரி இதழ்கள், நாடகம் முதலான பாடதிட்டம் தவிர்த்த மற்ற நடவடிக்கைகளில் ஈடுபடுவது, அவற்றின் மூலமாக கன்னட மக்களை ஒன்றிணைக்கும் செயலிலும் ஈடுபட்டார். கன்னட மாணவ அமைப்புகளில் வடக்குக் கர்நாடகம், ஐதராபாத், மைசூர் முதலான பகுதிகளிலிருந்து வந்தவர்களின் கன்னடப் பேச்சுமொழி வேறுபாடுகளை கவனித்த ஜாகிர்தார் "கன்னட சியாம்" (கன்னடக் கார்வண்ணன்) என்னும் ஒரு கட்டுரையை எழுதினார். இது அவருடைய 18 வது வயதில் நடந்திருக்க வேண்டும். 'தர்ம விஜய' (தர்ம விஜயம்) மற்றும்

'பிரேம சரணி இல்லவே ஸ்வார்த்த தியாக' (காதல் கதை அல்லது தன்னலத்தியாகம்) என்னும் இரண்டு நாடகங்களை இதற்குள்ளாகவே மாணவனாகயிருந்த ஜாகிர்தார் எழுதியிருந்தார்.

நான்காவது வகுப்பிற்குப் பிறகு ஜாகிர்தாரரின் கன்னடமொழித் தொடர்பு விட்டுப்போய் சமஸ்கிருதத்தின் பின்பலத்துடன்தான் தாம் கன்னடத்தில் நாடகம் எழுதும் திறமைப் பெற்றதை அவர் தன்னுடைய 'நாட்ய நெனபு' (நாடக நினைவு) களில் நினைத்துப் பார்க்கிறார். ஆனாலும் சிவனடியார்களின் பாடல்கள், ஹரிதாசர்களின் கீர்த்தனைகள் அவரது கன்னட எழுத்தாற்றலின் பாதி மொழிக்கையிருப்புகளாயிருந்தன. ' தர்ம விஜய' நாடகம், பதினாறு வயது சிறுவனான இந்த உயர்நிலைப்பள்ளி மாணவனின் மீது, காந்தி இயக்கம் செலுத்திய செல்வாக்கின் பாதிப்பினாலும் எட்டுவயது இளம்பிள்ளை ரங்கன் பார்த்திருந்த 'கீசகவதே' (கீசகன் வதம்) என்னும் பெரியகூத்தின் பாதிப்பினாலும் ஏற்பட்ட இந்த அறியாப் பருவத்தினனின் உத்வேகத்தின் பலனாக உருவகக்கதை (•Allegory) நாடகம் வெளிவந்தது. காந்தி இயக்கத்தில் பள்ளிக்கு மட்டம் போடவேண்டும், சுதந்திரப் போராட்ட இளம் வீரனாகி தேசசேவை செய்ய வேண்டும் என்னும் இந்த புரட்சிகர உள்ளக்கிடக்கைக்கு ஆதரவு கிடைக்காமல் போக, அதனால் அழுந்திக்கிடந்த உணர்வுகள் மகாத்மாகாந்தியின் மீதான பக்தி, கவுரவம் ஆகியவை 'தர்ம விஜய' என்னும் கௌரவ பாண்டவர் போரில் தருமராசனின் நல்வெற்றியை வெளிப்படுத்தும் நாடகமாக வெளிவந்தது. ஸ்ரீரங்காவின் நாடகப் படைப்பின் துவக்கம் இது. இக்காலத்து தம் மொழிபாணிக்கு இரு எடுத்துக்காட்டுகளை அவரே கொடுத்துள்ளார். இது அவர் இளமையில் பார்த்த பெரியகூத்து, பரந்த வெளிக்கூத்துகளின் பாதிப்பு.

1. அக்ரமக்காரனே, ஆண்மையற்றவனே, இதுவரையிலும் ஈசனை உதறித் தள்ளி ஊருக்குள்ளிணை எவருமில்லையென ஏற்றம் கொண்டு ஐராவதனைப்போல் ஒருவனாக ஓடித்திரிந்தது ஔதாரித்தன மற்றதல்லவா? (அந்த வயதில் 'அம்' ' அஹ' ஒலிகள் மனதில் தோன்ற வில்லையோ என்னவோ என்று நாடகக்காரரே நினைவு கூருகின்றார்).

2. கசடனே காமுகனே கிறுக்கனே கீழ்மக்களின் கும்பலில் கூடிக்கொண்டு கெடுமதியால் கேசவனை கொல்லவிரும்பிய கோத்தியே கௌரவக்குல அதமா; கங்காலனாகி (தரித்திரம் பீடித்தவனாகி) ; கஹபுருஷனானாயே (தீயவனானாயே)! (இங்கு மட்டும் 'அம்' ' அஹ' ஒலிகள் கூடிய எழுத்துக்கள் எந்துள்ளன.)

(கன்னட மொழியில் உயிரெழுத்து ஔ–க்கு பிறகு அம், அஹ எனும் உயிரெழுத்துக்கள் உண்டு. அவை க் என்னும் மெய்யோடு சேர்ந்து 'கம்', ' கஹ' என்னும் உயிர்மெய் எழுத்துக்களாகும். – மொ.ர்.)

புனேயில், 'கன்னட சியாம்' என்னும் விகடநாடகம் எழுதினார். அது ஸ்ரீரங்காவின் கேலி, நையாண்டி பாணியின் ஒரு ஆரம்பகால மாதிரியாக விளங்கியது. புனேயில் இருக்கும்போது பல மராத்திமொழி கம்பெனி நாடகங்களை பார்த்த ஜாகிரதார் அவை கன்னட மொழி கம்பெனி நாடகங்களைவிட உயர்ந்த மட்டத்திலிருந்தனவென்று கருகினார். பெண் பாத்திரங்களில், மகாராஷ்ட்ர, கர்நாடகப் பகுதிகளில் பார்வையாளர்களின் சிந்தையைக் கொள்ளை கொண்ட பாலகந்தர்வா, கள்ளநாயகனாக (வில்லன்) புகழ்பெற்றிருந்த கணபதிராவ் ஜோசி, கதாநாயகன் போடஸ் போன்றோரின் நடிப்புத் திறமையைப் பாராட்டிப் புகழ்வார். கல்லூரி வகுப்புக்களுக்கு மட்டம் போட்டுவிட்டு நான்கு மைல் தொலைவிலிருந்த நாடகக் கொட்டகைகளுக்கு நடந்தோ விக்டோரியாவிலோ நண்பர்களுடன் அரட்டையடித்துக்கொண்டு போய் நாடகம் பார்த்துவிட்டு வருவார். கல்லூரியில் கன்னட நண்பர்களை கூட்டம் சேர்த்துக் கொண்டு கன்னட சர்ச்சை, கல்லூரி இதழுக்காக கட்டுரைகள், சமஸ்கிருதத்தில் கவிதை எழுதுதல் இப்படி தனது படைப்புத் திறனை வெளிப் படுத்திக்கொண்டு கன்னட விழிப்புணர்வுக்கான நடவடிக்கை களையும் மேற்கொண்டோர்.

1925–இல் பி.ஏ.–வில் முதல் வகுப்பில் தேர்வு பெற்றார். அப்போது அவருக்கு வயது 21. கூர்மையான அறிவுத்திறன் கொண்ட மகனை ஐ.சி.எஸ். க்காக இங்கிலாந்துக்கு அனுப்ப வேண்டுமென்று தந்தை முடிவு செய்தார். 1925, செப்டம்பர் 19–ஆம் தேதி 'ரக்மாக்' என்னும் கப்பலில் மும்பயி, ஏடன்; பிறகு, 'நார்குண்டா' என்னும் கப்பலில் ஏடன் மார்செயி அடைந்து, பிறகு ரயிலில் லண்டன் பயணம். லண்டனிலிருந்த ஆறுமாதங்களில் உணவு, குடி, நடையுடை (அலங்காரம்), பால்ரூம் நடனம், முதலான மாறிய வாழ்க்கை முறைகளினால் முழு அளவுக்கு 'துரைமகனாக' உருவாக்கம். ஆனால், லண்டனுக்குப் போனது ஐ.சி.எஸ். –க்காக. 1928–ல் திரும்பி வந்தது மொழியியல் படிப்பில் எம்.ஏ. –வாக. லண்டனில் மூன்றாண்டு காலம் தங்கியிருந்த காலத்தில் அங்குள்ள பல்வேறு நாடக அரங்குகள், நாடக நிகழ்வுகளைப் பார்த்தல், அவைகளிலிருந்து கற்றுக்கொள்ளுதல், பயிற்சிகள் பெறுதல், அங்குள்ள நாடகமேடைகளின் வகை வகையான வடிவங்களில் ஈடுபட்டு பயிற்சி பெறல், இதனால் இங்கிலாந்து மற்றும் இந்திய நாடகமேடைகளை ஒப்பிட்டு அறிந்து பயில்வதற்கு ஒரு வாய்ப்பு. துவக்கத்தில் லண்டன் நாடக அரங்கின் 'நோ.. நோ.. நியாநெட்' என்னும் மியுசிகல் காமெடி (இசைப் பாட்டு நகைச்சுவை)

நாடகத்தைப் பார்த்ததும் அதன் இசையே பிடிபடவில்லை. அதன் பாடல்கள் கீழ்தரத்தவையாகத் தோன்றியது. ஒன்றிரண்டு ஆண்டுகளில் பல்வேறு மேடை நாடகங்களைப் பார்த்தாயிற்று. முதன்முதலில் கட்டாயத்திற்காகப் பார்த்தாலும் பிறகு லண்டன் நாடக அரங்குகளில் மிகுந்த ஈடுபாடு தோன்றி தமக்குப் பிடித்த நாடகங்களை ஒருமுறைக்கு பலமுறை பார்ப்பதை வழக்கமாகக் கொண்டார். ஜெரால்.டி. மோரீர் மற்றும் கிளாடியஸ் கூபர் என்னும் புகழ்பெற்ற கலைஞர்கள் நடித்த 'தி லாஸ்ட் ஆஃப் வாசெஸ் ஷேனெ' என்னும் நாடகத்தை, கிளாடியஸ் கூபரின் ஒரு குறிப்பிட்ட காட்சியில் வரும் நடிப்புக்காக மட்டுமே ஏழுமுறை பார்த்து நாற்பத்தியிரண்டு ஷில்லிங் (முப்பது ரூபாய்) தனது கல்விச் செலவுக்கான பணத்திலிருந்து செலவு செய்துள்ளார். அந்த அளவுக்கு அந்நாடகத்தின் மீது அவருக்கு ஆர்வம் மிகுந்திருந்தது.

ஒருமுறை லண்டனின் வடக்குப் பகுதியிலிருக்கும் கோல்டாஸ் கிரீன் என்னும் நாடகக் கொட்டகை ஒன்றில் பெர்னாட் ஷா அவர்களின் நாடகம். ஸ்ரீரங்கா டிக்கெட் வாங்கியிருக்கவில்லை. கிரீன் ரூம் வாயில் வழியாக போய் ஊமையைப் போல் நின்றுகொண்டார். வாயிற்காவலன் "உள்ள போக முடியாது" என்று சைகை காட்டிக் கூறினான்; இந்த ஆளுக்கு ஆங்கிலம் தெரிந்திருக்காது என்று. அதையே குறிப்பாக எடுத்துக்கொண்டு தமக்கு ஆங்கிலம் தெரியாத மாதிரி கிராமப்புற ஊமையைப்போல் நடித்தார். என்ன புரிந்ததோ என்னமோ, வாயிற்காப்போன் ஸ்ரீரங்காவை உள்ளே விட்டு விட்டான். ஜார்ஜ் பெர்னாட் ஷா பெட்டிமேல் உட்கார்ந்து நாடகத்தை படித்தவாறு நடித்துக்கொண்டிருந்தார். கதாநாயகி பாத்திரத்தில் நடிக்கும் அன்றைய பெரும்புகழ்பெற்ற நடிகை சிபில் தார்ன் டைக், பக்தி சிரத்தையோடு கேட்டுக் கொண்டிருக்கிறாள். 'செயின்ட் ஜோன்' நாடகத்தின் ஒத்திகை நடந்துகொண்டிருக்கிறது. நுழைவுச்சீட்டு வாங்கி பார்வையாளர் இடத்தில் உட்கார்ந்து நாடகத்தை பார்ப்பதைவிட, கிரீன் ரூமின் (ஒப்பனை அறையில்) இந்த நாடக ஒத்திகையை நாடகப் படைப்பாளியான ஷா அவர்களே தாடி குலுங்க கையிலிருக்கும் கைத்தடியை மேலும் கீழும் அசைத்தவாறு இயக்கிக்கொண்டிருக்கும் நாடகத்திற்கு வெளியிலான இக்காட்சி நாடகக்காரரான ஸ்ரீரங்காவுக்கு ஒரு பெறமுடியாத பெரும்பேறாகத் தோன்றியது. அரைமணி நேரம் இக்காட்சியழகை பார்த்தவாறு நின்றுவிட்டார். ஷா–சிபில், குரு சீடர்களின் பாந்தமான உறவுப் போக்கு ஸ்ரீரங்காவுக்கு ஆழமான உந்துதலாக இருந்தது. சிபிலின் நடிப்பும் பொருள் பொருந்தியதாக இருந்ததாகவும் அவருக்குப் பட்டது. 'நம்நாட்டு நாடகங்களில் பாவனைகள் (உணர்வு வெளிப்பாடுகள்) உச்சகட்டத்திற்கு போகும்போதுதான் நடிப்பு மெருகேறி சிறப்புற்றதாக அமையும். இங்கே சாமானியனின் பாவனைகளும் கூட

நடிப்புத் திறனுக்கு அடிப்படையாக இருந்தது' என்று ஸ்ரீரங்கா கூறிய கருத்து கவனதிற்குரியது. (பக். 186).

வெளிநாட்டிலிருந்து திரும்பி (டிசம்பர் 1928) மும்பையில் உணவுக் கில்லாமல், இருக்க இடமில்லாமல் எல்லாவற்றையும் பொறுத்துக் கொண்டு வேலையில்லா பிரச்சனையை எதிர்கொண்டு கழித்த நாட்கள், ஸ்ரீரங்காவின் வாழ்வில் இருண்ட காலமானாலும் அது மூன்று நான்கு மகத்தான நாடகங்களுக்கு உதவிகரமாக இருந்தது எனலாம். ஒரு முறை டைபாய்டில் படுத்திருந்தபோது இப்படியே சாவைத் தழுவிவிட்டால் பிரச்னையே தீர்ந்து போய் விடுமே என்று தோன்றியது. காய்ச்சல் நின்ற பிறகு பத்தியமாக இருக்க வேண்டுமென்று டாக்டர் எச்சரித்ததும், அப்படியானால் பத்தியத்தை மீறி விட்டால், மரணத்தைத் கொண்டுவரும் காய்ச்சல் திரும்பவரலாம் என்று எண்ணி அப்படியே செய்தார். நாள் முழுவதும் சிகரெட் பிடித்து, குளிர்ந்த நீரில் குளித்து, மொட்டைமாடியில் படுத்திருந்தார். நள்ளிரவில் யமதூதன் அல்ல, சாக்சாத் யமனே வந்திருக்கிறான்; பாசக்கயிற்றை வீசி இழுக்கின்றான். இன்னுமென்ன, வாழ்க்கை பிரச்சனைகளை யமராஜனே தீர்த்துவிட்டான் என்று நிம்மதிப் பெருமூச்சு விடும்போது கனவு கலைந்து கண்ணைத் திறந்தார். பார்க்கிறார்; எங்கிருந்தோ பாய்ந்து வந்த குரங்கு ஒன்று அவர் போர்த்தியிருந்த போர்வையை இழுக்கிறது. இதை டிராஜிடி (அவலம்) என்பதா, காமெடி (நகைச்சுவை) என்பதா? "யமனின் தோல்வி" (யமன ஸோலு) என்னும் நகைச்சுவை நாடகவடிவம் தாங்கி இந்தக் கனவுக்காட்சி வெளிப்பட்டது. என்ன வேறுபாடு என்றால் ஆயுளை முடிக்கும் எமராஜன் ஆயுள் காப்பீட்டுராஜனாக மாறி யிருந்தான்.

1928 டிசம்பர் முதல் 1930 ஜூன் வரையிலான மும்பையின் யதார்த்த நிலைமை என்பது ஜாகிர்தாரரின் வாழ்க்கையில் தலைமறைவு வாழ்க்கையின் வேலையற்ற அத்தியாயம். மேகம் கூடிக் கருத்ததும் மின்னலின் கீற்று ஒன்று தோன்றியதைப்போல இந்த லண்டன் எம்.ஏ. பட்டதாரிக்கு வெளிநாட்டுத் தூதரகங்களில் பணிபுரிபவர்களுக்காக ஆங்கிலத் தனிப்பயிற்சி நடத்தும் தன்னிச்சையான வேலை. ஆனால் ஜாகிர்தாரரின் பார்வையில் இதை வேலை என்பதா! பயித்தியக்கார பட்டதாரி ஒருவனின் 'சோரம்போதல்' என்பதா என்ற சிந்தனை. தான் கற்ற ஆங்கில மொழியை இப்படி விற்பனை செய்வதென்றால்?

ஒரு மாலை நேரம். தன் உணவு விடுதியிலிருந்து சௌபாட்டி பக்கமாக சுற்றி விட்டு வரலாம் என்று புறப்பட்டபோது வழியில் வரிசையான கட்டிடங்களின் ஒரு பக்கமிருந்து இனிமையான இசையொன்று கேட்கவே அப்பக்கமாக அவரது கால்கள் தாமாகவே நடக்கத் தொடங்கின. இந்தத்

தனிமையான, உண்ண உணவின்றி செய்ய வேலையற்றிருந்த நாட்களில், சிந்தனையாளரான ஜாகிர்தாரருக்கு நடைமுறை அறிவு அவ்வளவு போதாது. இசையின் கதவு திறந்ததும் ஒரு கிழவி வரவேற்றாள். ஜாகிர் தாரருக்கு உள்ளே போகவும் தயக்கம். 'நாங்க தொழில் விபசாரிகளல்ல, கலைஞர்கள்' என்று ஆறுதல் கூறி உள்ளே அழைத்துச் சென்று பால், பழம் எல்லாம் கொடுத்தாள். பசித்த வயிற்றுக்கு பெருவிருந்தாக இருந்தது. 'தொழில் விபசாரிகளல்ல' – என்ற சொல் ஒரு திருப்பத்தை ஏற்படுத்தியிருந்தது. ஆமாம், 'உண்மையான சோரம்போதல் என்னுடையதுதான்' என்று தன்மீதே கழிவிரக்கம் கொண்டார். இந்த கழிவிரக்கத்தின் பொருள் அந்தக் கிழவிக்கு எந்த அளவுக்குப் புரிந்ததோ, ஆனால் இந்த கழி விரக்கத்தின் பலன் 'முக்கண்ண விராட புருஷ' (முக்கண்ண பரம்பொருள்) என்னும் நாடகத் தோற்றம்!.

சமூகசேவை செய்ய வேண்டும். தேசசேவை செய்ய வேண்டும் என்றெல்லாம் இலட்சியங்கள் தலைநிறைய. முதலில் ஒரு வேலை வேண்டும், இந்த எம்.ஏ. (இலண்டன்) பட்டதாரிக்கு; எத்தகைய முரண்பாடு. இலட்சியம் என்ன, வேலைக்கான வேட்கை என்ன? புரந்தரதாசர்தான் சொல்லி யிருக்கிறாரே! 'நம்ம பத்மநாபனிடம் பக்தியே இல்லை – வயிற்றுப்பாட்டு வைராக்கியம் இது' ஆமாம் இலட்சியத்திற்கும் நடைமுறைக்கும் இருக்கும் இந்த இடைவெளிக்கு 'வயிற்றுப்பாட்டு வைராக்யம்' என்று கூறுவீர்கள். சரி இதே பெயரில் ஒரு இசைநாடகம் அணியமாயிற்று.

பட்டினி, அரைப்பட்டினி, மும்பையின் வேலையில்லா வாழ்க்கை ஜாகிர்தாரருக்கு நல்ல அனுபவம்; புதிய பார்வை, நாடகபடைப்புக்கு உந்துதலாக அமைந்தது. இந்த 'உதரவைராக்ய' (வயிற்றுப்பாட்டு வைராக்யம்) படைப்பாளி, அல்ல அல்ல, மனுதாரன் ஜாகிர்தார ஒன்றன்பின் ஒன்றாக இடைவிடாது மனுக்களை எய்துகொண்டே யிருந்தான்.

1930 ஜூன் திங்களுக்குள் தாரவாடகர்நாடக கல்லூரியில் சமஸ்கிருத உதவி விரிவுரையாளராக நியமனம். தாரவாடாவின் செம்மன் நிலத்தின் மீது ஆர்.வி. ஜாகிர்தாரரின் முதல் அடியெடுத்து வைப்பு. புதிய சூழ்நிலை; புதிய முகங்கள். கர்நாடக குலபுரோகிதர் ஆலூர் வெங்கடராயர், நாடக அரங்கு மற்றும் அரசியலில் ஈடுபட்டிருந்த முதவீடு கிருஷ்ணராயர், பேந்த்ரே முக்கிய 'நண்பர்கள் குழாம்', அவர்களது இலக்கிய நடவடிக்கைகள், அவர்களாலேயே நடத்தப்பட்டுவந்த மக்கள் ஆதரவுபெற்ற கன்னட மாதஇதழ் 'ஜயகர்நாடக'. ஆர்.வி. ஜாகிர்தாரர் இங்கே வருவதற்கு முன்பு தாரவாடாவில் அனைத்து கர்நாடக நாடக–நாட்டிய சம்மேளனம் நடந்த செய்தி அவருக்குத் தெரிந்தேயிருந்தது. முன்பொருமுறை ஆலூர் வெங்கடராயருக்கு தாம் தமது 16–வது வயதில் எழுதியிருந்த

'ஸ்வார்த்தியாக' (தன்னலத் தியாகம்) என்னும் நாடகத்தின் கையெழுத்துப்படியை அனுப்பியிருந்தபோது, அதன் கடைசிப் பக்கத்தில் 'இந்த பையன் முயற்சி செய்தால் நல்ல நாடகக்காரனாக முடியும்' என்னும் வரிகள். அந்த உற்சாகமான வரிகள் ஸ்ரீரங்காவின் மனதில் இன்னும் பசுமையாக இருந்தன. முதவீடு கிருஷ்ணராயர் இவரின் 'முக்கண்ண விராட புருஷ' நாடகத்தைப் படித்து கருட சதாசிவ ராயருக்கு 'இத்தகைய சிந்தனையைத் தூண்டும் நாடகத்தை மக்கள் புரிந்துகொள்ள இன்னும் 50 ஆண்டுகளாகும்' என்று கருத்துத் தெரிவித்திருந்தார்.

அதே ஆண்டு (1930) 'உதர வைராக்ய' கர்நாடகக் கல்லூரி அமெச்சூர் கலைஞர்களால் நடிக்கப்பட்டபோது கர்நாடக நாடகத் தலைமுறையில் ஒரு புதிய மாற்றம் ஏற்பட்டது. சமூக உணர்வுடன் படைக்கப்பட்ட முதல் நாடகம் என்று உற்சாகத்துடன் வரவேற்கப்பட்டது. 'பாரத கலோத்தேஜக மண்டலி' (பாரத கலைமேம்பாட்டு மன்றம்) நிறுவனர் முதவீடு கிருஷ்ணராயரும், புகழ்பெற்ற நாடகக் கம்பெனி முதலாளி, நடிகர் கரூட சதாசிவராயரும் இதை புதிய முயற்சி நாடகம் என்று பாராட்டினர். 'முக்கண்ண விராட புருஷ' நாடகம் கடினமானது என்று கருத்து கொண்டிருந்த கரூடர் 'உதர வைராக்ய'த்தின் புதிய போக்கு, சமூக நையாண்டி, கிண்டல் கேலி, விகடம் ஆகியவைகளை அறிந்து கொண்டு, அதை நடிப்பதற்கு ஏற்ற நாடகம் என்று ஏற்றுக் கொண்டார். சிறிது காலத்திற்குப் பிறகு அதை தமது கம்பெனி நாடகமாக நடத்தவும் செய்தார். 'உதர வைராக்ய' ஆர்.வி.ஜாகிரதாரரை இலக்கியத் தொட்டிலில் போட்டு, 'ஸ்ரீரங்கா' என்னும் பெயரைச் சூட்டியது. கர்நாடக கல்லூரியில் நாடக ஆர்வமுள்ள நண்பர்கள் ஸ்ரீரங்காவிடமிருந்த நாடகத்திறமையைக் கண்டுகொண்டு அவரிடம் நெருங்கி வந்தனர். இதன் பலனாக தாரவாட அமெச்சூர்ஸ் என்னும் அமைப்பு ஒன்றும் தலையெடுத்தது. இந்த பயில்முறை நாடக அரங்கத்தை தொடர்ந்து நிலைக்க வைப்பதற்காக அதன் முன்னேற்றத்திற்காக ஸ்ரீரங்கா புதிய புதிய நாடகங்களை படைத்துத்தர வேண்டிய தேவை ஏற்பட்டது.

ஆர்.வி.. ஜாகிர்தாரரின் வாழ்க்கை நாடகத்தில் ஆசிரியர்த் தொழில் இன்னொரு கூறு. இனிவரும் அத்தியாயங்களில் ஆர்.வி.ஜாகிர்தாரர் தமது அரசாங்க பணிக்கு ராஜினாமா கொடுத்த மகத்தான நிகழ்ச்சியினால் ஜாகிர்தாரர் பெயர்மாற்றம் பெற்று ஆத்ய ரங்காசார்யராக மாறிய டிரான்ஸ்பர்மேஷன் (மாறுதல்) காட்சி அவரது வாழ்க்கையில் நாடகமயமான பின்னணியொன்றை திறந்து வைத்தது. இது மறக்கமுடியாத ஒரு திருப்பம். ஜாகிரதாரர், ஆத்ய ரங்காச் சார்யரான பிறகு ஸ்ரீரங்கா தமது வாழ்க்கை நாடகத்தின் தலைவனாக அவரது இனிவரும் வாழ்க்கையெல்லாம் நாடக வாழ்க்கையாகவே மாற்றம் கொண்டு கிளைமாக்சில் ஸ்ரீரங்காவின்

மரணத்தின் இறுதியை நோக்கி நகர்கின்றது. வாழ்க்கையில் நேர்ந்த திருப்பம் அவரது நாடகப்படைப்பிலும் நிகழ்ந்தது. 'கத்தலே பெளகு' (இருளும் ஒளியும்) மற்றும் 'கேளு ஜனமேஜய' (கேள் ஜனமேஜயராஜனே) நாடகங்களிலிருந்து துவங்கி ஸ்ரீரங்காவின் நாடகப் படைப்பின் கரு, நோக்கங்களுடன் அவரது நாடக உத்திகளிலும் புதியதொரு திருப்பம் தலைகாட்டியது.

பி.ஏ. முடிந்தபிறகு ஜாகிரதாரர் லண்டனுக்குப் போய் ஐ.சி.எஸ் ஆகாமல் போனாலும், மொழியியல் எம்.ஏ. பட்டம் பெற்றுக்கொண்டு பாரதத்திற்கு திரும்பிய பிறகு கல்லூரி, பல்கலைக்கழகங்களில் மேல் வகுப்புக்களுக்கு பேராசிரியராக முப்பதாண்டுகள் ஊழியம் செய்து நல்ல ஒய்வூதியம் பெற்று ஒய்வுபெற்று வாழ்ந்திருக்கலாம். ஆனால், அப்படி நடக்கவில்லை. கர்நாடக கல்லூரி ஆசிரியர் பதவியை கை விட்டுவிட்டு வந்த பிறகு, வாழ்க்கைப் படகை முன்னுக்கு நகர்த்திக் கொண்டு போக தமது பட்டம் – தகுதிகளுக்கு கிடைக்க வேண்டிய மைய அரசின் செய்தி மற்றும் விளம்பரத் துறையில் இசை மற்றும் நாடகப்பகுதி, வானொலியின் ஒன்றிரண்டு வேலைகளை மேற் கொள்ள வேண்டியதாயிற்று. ஆனால் எப்போது நமது தன்மானத்திற்கு கேடு வரும்போல் தெரிகின்றதோ அப்போதே முன்பின் சிந்திக்காமல் கையிலிருந்த வேலையையும் உதறித் தள்ளியதும் உண்டு. வயிற்றுக் கில்லாமல் பட்டினி கிடந்தாலும் சரி, தன்மானத்திற்கு இழுக்கு வந்தால் அதைப் பொறுத்துக் கொண்டிருப்பது இவரது இயல்பிலேயே இல்லை.

காந்தியக் கோட்பாடுகளைப் பின்பற்றுபவராகவும் சுதந்திரப் போராட்ட இயக்கத்தால் ஈர்க்கப்பட்டவராகவும் பள்ளி மாணவராக இருந்தபோதிருந்தே ஈடுபாட்டோடு முழுமையாக பங்கேற்க வேண்டு மென்று விரும்பியபோதும் அது இயலாமல் போய்விட்டது. (ஆங்கில) அரசாங்க கல்லூரி ஆசிரியராக இத்தகைய காரியங்களில் ஈடுபட முடியாது. ஆனால் தேசசேவைக்கான உள்மன அழைப்புக்கு மௌனம் சாதிக்க முடியவில்லை. ஆதலால் விடுதலைப் போராட்ட வீரர்களுக்கு கமுக்கமாக உதவி செய்து ஒருவகையான சேவையைச்செய்த மனநிறைவைப் பெற்றார். கருநாடக ஒன்றிணைப்பு சார்பாக உரையாற்றுவது அரசு விரோத நடவடிக்கையாகக் கருதப்பட்டது. இருந்தாலும் கன்னட நாடு–மொழி ஆகியவற்றின் மீதான பற்று அடக்க முடியாததாகியபோது ஒன்றிணைப்பு நடவடிக்கைகளிலும் முழுமையாகப் பங்கேற்றார். ஆனால் நூலக இயக்கம், கருநாடக பல்கலைக் கழகத் துவக்கம், தாரவாடாவில் வானொலி மையம் திறப்பதற்கு தகுதியான சூழ்நிலையை உருவாக்குதல், கன்னட இலக்கியப் பேரமைப்பிற்கான ஏற்பாடு மற்றும் வடக்குக் கர்நாடகத்திற்கான சரியான பிரதிநிதித்துவத்திற்காக குரல் கொடுத்தல், தாரவாட கர்நாடக கல்வி

மேம்பாட்டுக் கழகத்தின் முன்னேற்றம், நாட்டுவிழா, இலக்கிய மாநாடு போன்ற காரியங்கள் கர்நாடகத்தின் கலாச்சார செயல்பாடுகளில் வருவதால், அதற்கு கல்லூரி முதல்வரின் தடையேதும் இல்லாவிட்டாலும், அவரது ஒப்புதல் பெற்றுக் கொண்டே இவ்வெல்லாச் செயல்பாடுகளிலும் பங்கேற்றார். ஆனால் 1948–ல் கல்லூரியில் தாளாளரிடமிருந்து ரகசியக் குறிப்புகள் சென்றதின் காரணமாக மும்பையின் முதல்மந்திரி வரை அக் குறிப்புகள் சென்று, ஜாகிரதாரர் கல்லூரி ஆசிரியர் பதவியை ராஜினாமா செய்யவேண்டிய நிலைமை ஏற்பட்டது என்று தெரிகிறது. ஸ்ரீரங்காவின் கருத்துப்படி சில சக்திகள் அவருக்கு எதிராக செயல்பட்டன. ஆனால் 1954–ல் துவங்கிய தில்லியின் பாடல் மற்றும் நாடகத்துறையில் துணை இயக்குனர் பதவி, மறுஆண்டே 1955–இல் ராயசூர் இலக்கிய மாநாட்டின் தலைமைப் பொறுப்பு; எனவே பாடல் மற்றும் நாடகத் துறையையும் 1956–இல் கைவிடவேண்டிய நிலைமை ஏற்பட்டது. அதன்பிறகு வானொலியின் பெங்களூர் மையத்தில் நாடக இயக்குநராக அதே ஆண்டு பதவி ஏற்று மூன்றாண்டுகள் பணிபுரிந்து 1959–இல் வானொலியின் இயக்குநர் பதவிக்கும் ராஜினாமா கொடுத்தார். அப்போது ஆத்ய ரங்காச்சாரியருக்கு வயது 59.

வளர்ந்துகொண்டிருந்த குடும்பம், அதிகமாகிக் கொண்டிருந்த வாழ்க்கைப் பொறுப்புகள்; ஆனாலும் தொடர்ந்த வேலையில்லா நிலைமை– இப்போது எஞ்சியிருப்பது ஸ்ரீரங்காவும் நாடக அரங்கும் மட்டுமே– நாடகக்காரனும் நாடக வாழ்க்கையும்!

"எப்படியோ இப்படியே ஓய்வுபெறும் வயதை–அல்லது மனதையே அடைந்து விட்டதைப் போலிருந்தது." இங்கு உடல் நலமும் கெட்டு வந்ததால் அரசாங்க வேலையில் தொடர்ந்து இருக்கும் விருப்பம் ஆத்தியருக்கு இருக்கவில்லை. சுமார் 30 ஆண்டு கால அரச சேவை முழுமையிலும் அவர் போராட்டம், முரண்பாடு, எதிர்ப்புக்களையே சந்தித்து வந்தார். அவரது சுபாவ குணமும் இதற்குக் காரணமாயிருக் கலாம். இன்னமும் கையெழுத்து வடிவிலேயே இருக்கும் திருமதி சாரதா ஆத்யரங்காச்சார்யா எழுதியிருக்கும் ஸ்ரீரங்கரின் நினைவு"களிலிருந்து ஆத்யரின் பிற்கால வாழ்க்கையின் சில பயன்மிக்க குறிப்புகள் கிடைத் துள்ளன.

பெங்களூர் வானொலியில் இருக்கும்போதே "நாட்ய சங்க"த்தின் (தியேட்டர் சென்டரின்) தலைவராகி அதன் உந்து சக்தியாக உயிர்நாடியாக பணியாற்றினார். வானொலியை விட்டு வெளியேறிய பின்பு நாட்ய சங்கத்தின் மூலம் அரசின் கல்வித் துறையின் உதவிபெற்று நாடகப் பயிற்சிப்பட்டறைகளை (வகுப்புக் களை) இயக்கத் தொடங்கினார். இப்பயிற்சிப் பட்டறைகளை சுமார் பத்தாண்டு காலம் வரை நடத்தி வந்தார்.

உயர்திரு கே. நாராயண காளே, அலகாஜி, ஶ்ரீராம்லாகூ, விஜயமேதா, தாபஸ்ஸேன், உத்பல்தத், ஜைன் முதலானோர்கள் ஶ்ரீரங்காவின் பயிற்சி வகுப்புகளுக்கு ஆசிரியர்களாக (உரையாளர்களாக) வந்து பேட்டியளித்துச் சென்றுள்ளனர்.

1966 டிசம்பரில் கேரளத்திலும் 1972–இல் தில்லியிலும் நடை பெற்ற அனைத்திந்திய மாநாடுகளில் பங்கேற்ற ஆத்யர் ஆற்றிய உரைகள் சிறப்பான செல்வாக்கை செலுத்தின. தில்லியின் நேஷனல் ஸ்கூல் ஆஃப் டிராமாவின் அலகாஜி அவர்களின் சிறப்பான தொடர்பு ஏற்பட்டு பின்னால் அந்த அமைப்பின் ஆலோசனைக்குழு உறுப்பின ராக தேர்ந்தெடுக்கப் பட்டார். ஆத்யர் மாநில அரசின் சங்கீத நாடக அகாடமி உறுப்பினராக பணியாற்றியதோடு சிலகாலம் மாநில அரசின் இலக்கிய அகாடமியின் தலைவராகவும் இருந்தார். இதன் காரணமாக ஒவ்வொரு முறையும் தில்லியில் 'நேஷனல் ஸ்கூல் ஆஃப் டிராமா' வின் பயிற்சிக்காக கர்நாடக மாநிலத்திலிருந்து இரண்டொருவரை தேர்ந்தெடுத்து அவர்களுக்கு பயிற்சிக்கால ஊதியம் பெற்றுத் தரவும் முடிந்தது. இப்படிப் பயிற்சிப் பெற்றவர்களில் புகழ்பெற்ற நாடக இயக்குநர், படைப்பாளர் ஶ்ரீ.பி.வி. காரந்தும் ஒருவராவார்.

1975 ஜூனில் நாட்டில் நெருக்கடிநிலை பிறப்பிக்கப்பட்டபோது, ஶ்ரீரங்கா எழுதிய "உத்தம பிரபுத்வ லோளலொட்டெ" (நல்ல நாயகம் ஒன்றுக்குமுதவாது) கடுமையான அரசியல் நையாண்டி நாடகமாக அரசின் தீவிர கவனத்திற்குள்ளாகியது.

1969–லும் மீண்டும் 1976–லும் இந்திய அரசின் பிரதிநிதியாக கிழக்கு ஜெர்மனி மற்றும் ஹங்கேரி நாடுகளுக்கு சென்றார். 69–ல் ஜி.டி.ஆர்.–ன் 13–வது நாடகவிழாவில் பங்கேற்பதற்காகவும் 76ல் கிழக்கு ஜெர்மனியின் கலாச்சாரத்துறை அமைச்சகத்தின் அழைப்பின் பேரிலும் சென்றிருந்தார். இதனால் ஜெர்மனியின் பல்வேறு நாட்டிய–நாடக அரங்குகளையும் நாடக நிகழ்ச்சிகளையும் பார்த்து பயிலும் வாய்ப்பு அவருக்குக் கிடைத்தது. ஹங்கேரியின் தலைநகரான புடாபெஸ்டில் அதன் பொதுவுடைமை அரசு, உலக நாடக அரங்கு பற்றி கொண்டிருந்த அக்கறையைப் பார்த்து வியப்படைந்தார். தில்லியில் ஶ்ரீரங்காவின் "சுனோ ஜனமேஜய" (கேளு ஜனமேஜய ராஜனே–நாடகத்தின் இந்தி மொழிபெயர்ப்பு) நாடக நிகழ்ச்சிகள் பற்றிய செய்திக்குறிப்புகளை புடாபெஸ்டில் ஃபைல் செய்து வைத்திருப்பதைக் கண்டு வியந்து போனார். சிங்கோ விடா இம்ரெ என்னும் பிரபல நடிகர் ஶ்ரீரங்காவின் நாடகங்கள் குறித்து சிறப்பான அக்கறை காட்டியது குறிப்பிடத்தக்கது.

குழந்தைகள் நாடக அரங்கு ஹங்கேரியில் மிகுந்த ஆதரவு பெற்று புகழத்தக்க வகையில் திகழ்ந்து கொண்டிருந்தது. இப்படிப்பட்ட ஒரு

பொதுவுடைமை நாட்டில் நாட்டிய–நாடகக் கலைகள் கலாச் சாரங்கள் எந்தவொரு அரசியல் கட்சியின் கைப் பொம்மைகளாகவும் இயங்கவில்லை. பரந்துபட்ட சாதாரண மக்கள் நாடகம் பார்ப்பதற்கு அங்கு 'சப்சிடி' (சலுகைத்தொகை) கிடைத்துக்கொண்டிருந்தது. நாடக அரங்கு கல்விப் பயிற்சிக்கு அங்கு நூறாண்டு பெருமைமிக்க பரம்பரை கொண்ட "ஹங்கேரியின் தியேட்டர் இன்ஸ்டிடியூஷன்" 'சோதனை ஆய்வு மற்றும் அடிப்படை செய்திகளை திரட்டுதல்' துறையில் ஒரு சாதனையே படைத்துள்ளது. (ஸ்ரீரங்காவைப் பற்றிய அன்றுவரையிலான செய்திகள் அங்கு திரட்டிவைக்கப்பட்டுள்ளன.) இவ்வெல்லா விஷயங்களும் ஸ்ரீரங்காவுக்கொரு புதிய அனுபவமாகும்.

1979 மார்ச்சில் ஸ்ரீரங்காவின் 75–வது பிறந்தநாள் விழாவின் பகுதியாக பெங்களூரின் "ரங்கசம்பத" குழுவினரால் ஸ்ரீரங்காவைப் பற்றி ஒரு நல்ல நூலும் வெளியிடப்பட்டது.

இதே 'அம்ருத' ஆண்டில் (15 ஜூன் 1979) மைய அரசின் செய்தி மற்றும் செய்தி பரப்புத்துறை, ஆத்தியரை மூன்றாண்டுகளுக்கு வானொலி மற்றும் தொலைக் காட்சிகளின் 'எமெரிடஸ் புரட்யூசர்' என்று நியமித்தது. திங்களுக்கு இரண்டாயிரம் ரூபாய் கௌரவ ஊதியம். மேகங்கள் சூழ்ந்த வாழ்க்கையில் இதொரு வெள்ளிக்கீற்று தோன்றியதைப் போலிருந்தது.

இதுவல்லாமல் உஜ்ஜயினியில் மத்ய பிரதேச அரசுவின் ஆலோசனைப்படி 'காளிதாச அகாதமி'யை உருவாக்கவும் ஆத்யருக்கு அழைப்பு. உன்னதமான வேட்கை, இலட்சியங்களைக் கொண்ட இந்த அனைத்து நாட்டு திட்டங்களை செயல்படுத்துவதில் ஆத்யர் நமது பங்குக்கான பொறுப்பை ஓராண்டு கால பருவத்தில் வெற்றிகரமாக நிருவகித்தார். சமஸ்கிருதத்தை மக்கள் விரும்பும்படிச் செய்ய மேற்கொண்ட செயல்பாட்டின் பாகமாக காளிதாசனின் நாடகங்களைத் திரட்டி ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்ப்பதாகயிருந்தது. நாடகங்களை நிகழ்த்து வதற்கான தகுதிவாய்ந்த நாடக அரங்குகளை உருவாக்குவது. நாடக அரங்கு பற்றி எல்லாவகை செய்தி மற்றும் திறனாய்வு நூல்கள் அடங்கிய, கிடைக்கக்கூடிய எல்லா மொழிகளின் ஒரு முழுமையான நூல்நிலையம் அமைப்பது, கருத்தரங்குகளை நடத்துவது, காளிதாசனின் நாடகங்களை நிகழ்த்திக்காட்டுவது போன்ற எல்லா திட்டங்களையும் ஆத்யர் செயல்படுத்தி 1980–ஆம் ஆண்டு காளிதாச பேரவையின் ஏற்பாடுகளையும் செய்து முடித்தார்.

உஜ்ஜயினியிலிருந்து திரும்பிய பிறகு ஆத்யர் மறுபடியும் தமது நாடக அரங்கு செயல்பாடுகளைத் தொடர்ந்தார். மாநிலத்தின் ஒவ்வொரு மாவட்டத்திலும் ஒரு நாடக அரங்கு கட்டப்பட வேண்டு மென்று ஒரு

திட்டத்தை அரசின் முன்பு வைத்தார். 1981—ல் மும்பயி கன்னடிகர்களின் இலக்கிய மாநாட்டின் தலைமைப் பொறுப்பை யேற்றார்.

1982—இல் 'கோகாக் அறிக்கை நடைமுறைப்படுத்தக்' கோரிய இயக்கம் பரவலாக நடைபெற்றது. அதில் முதன்மையான பங்கேற்று சிறை வாழ்க்கையின் அனுபவத்தையும் பெற்றார். 1983, நவெம்பர் 26—அன்று சடசணத்தில் நடைபெற்ற விஜாபுர மாவட்டத்தின் இரண்டாவது இலக்கிய மாநாட்டின் தலைவராக பொறுப்பேற்று தமது மாவட்டத்திற்குத் திரும்பிவந்த உற்சாகத்தில் தமது உரையில் பழைய நினைவுகளை அசைபோட்டார். ஏறக்குறைய அதே வேளையில் கன்னட சாஹித்ய பரிஷத்தின் (கன்னட இலக்கியப் பேரவை) மகத்தான ஒரு வெளியீட்டிற்காக தயாரித்த "கன்னட ரங்கபூமி நடெதுபந்த தாரி" (கன்னட நாடகமேடை நடந்துவந்த பாதை) என்னும் நூலின் தொகுப்புப் பணி சுயசிந்தனைகளின் பரிசாக வெளிவராமலேயே நின்றுபோயிற்று.

அக்டோபர் 17, 1984—ல் ஸ்ரீரங்கா என்பது வயது நிரம்பி தமது இல்லற வாழ்வின் பொன்விழாவையும் கண்டு ஒரு பயனுள்ள வாழ்க்கையை முடிவுக்குக் கொண்டு வந்தார்.

இதுவரை ஸ்ரீரங்கா எழுதி வெளிவந்த நூல்கள் சுமார் 30 நாடகங்கள், இரண்டு தொகுப்பில் அடங்கியுள்ள 47 ஓரங்க நாடகங்கள், 10 புதினங்கள், 4 வரலாற்று தன்வரலாற்று நூல்கள், 3 திறனாய்வு நூல்கள், 5 நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றிய புத்தகங்கள், கீதையைப் பற்றி சிந்தனைப்பூர்வமான 2 பிரபந்தங்கள் (பாடல் திரட்டுகள்), ஒரு மொழியியல் நூல், 7 நகைச் சுவையியல் முதலான கதம்ப நூல்கள், 3 நாடக அரங்கு தொடர்பான ஆங்கில கட்டுரை நூல்கள், 4 மொழிபெயர்ப்புப் படைப்புக்கள், ஒரு கவிதைத் திரட்டு – 'ஆஹ்வான' (அழைப்பு) – இப்படி சுமார் 120 வெளியீடுகள். அதிலும் அண்மையில் கன்னடம் மற்றும் ஆங்கிலம் ஆகிய இருமொழிகளிலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு வெளிவந்த மகத்தான நூலான 'பரதநாட்டிய சாஸ்த்திரம்' ஸ்ரீரங்கவின் 'மாக்னம் ஆபஸ்' என்று பெருமையாக கூறிக்கொள்ளக் கூடியதாகும்.

குறிப்பாக "ஸ்ரீரங்காவின் இலக்கியப் புலமை" என்றால் அது முதன்மையாக ஏறக்குயை நூறு நாடகங்களின் இலக்கியத் திறனேயாகும். ஆனால் இந்த மலைபோன்ற நாடக இலக்கியத்தின் நிழலில் புதினம், பாடல் திரட்டு, விகடம்—நையாண்டி, திறனாய்வு, சாஸ்த்திரிய கலைகள், இலக்கியம், காவியம் இவைகளை ஒதுக்கிவிட முடியாது.

செஞ்சுரி பேட்ஸ்மேனைப் போலவே நாடக நூறுகளை அளித்து தமது வாழ்வின் இன்னிங்ஸ் மற்றும் ஈவினிங்ஸ்களை முழுமையாக்கிய 'ஸ்ரீரங்க ரங்க சாஹித்யம்' (ஸ்ரீரங்காவின் நாடக இலக்கியம்) நமக்கு இங்கு குறிப்பிடத்தக்க முதன்மைப் பெருமைக் குரியதாகும்.

ஸ்ரீரங்காவின் நாடகநூறு:

வெளியான, அச்சில் வராத, காணாமல் போய் எஞ்சியுள்ள ஸ்ரீரங்காவின் மூன்றங்க மற்றும் ஓரங்க நாடகங்கள் ஏறக்குறைய ஒரு நூறு. இந்த நாடக நூறைக் கொண்டு ஸ்ரீரங்கா பயில்முறை நாடகமேடையின் ஒரு யுகத்தையே உருவாக்கினார் என்று கூறலாம். கம்பெனி நாடகங்களின் 'சம்பூர்ணராமாயண' த்தை ஸ்ரீரங்கா செறிவுள்ள ராமாயணமாக செழுமைப்படுத்தினால், '// கலெக்ஷனை கனமாக்கு/கம்பெனியை வாழவை /காம்ப்ளிமெண்டரி கட்பண்ணு/ கிரெடிடரைத் துரத்து/ இந்த ஆடுங்களை ஒண்ணுசேர் / கம்பெனியை வாழவை//' என்று பாடிய அவரது முன் தலைமுறையினரான கைலாசம் அவர்கள் கம்பெனி நாடகமேடையை – குப்பையை வாரி, திரைச்சீலைகளை அறுத்தெறிந்து, கட்அவுட்களை பிய்ந்ததெறிந்து –புதுமையாக்கினார். மக்கள் பேசும் மொழியை கிராமபோன் ரிகார்டு களைப் போல, மக்கள் வாழ்க்கையை போட்டோ படங்களைப் போல இயல்பாக நாடகமேடையின் மீது கொண்டுவந்தார். நாடகம், சமூகத்தின் பிரதிபிம்பமாக காட்சியளிக்கும் வகையில் படைத்தார். அவருடைய சாது, பாது, நாகத்தை, நரசிம்மய்யா, அஹோபளு, ராமண்ண, போர, கிட்டி, மாது, புட்டு எல்லோருமே அன்றாடம் நம் கண்முன்பாக நடமாடிக் கொண்டிருக்கும் ஆட்கள் – வக்கீல்கள், போலிஸ்காரர்கள், வேலையாட்கள், வீட்டுப் பெண்கள், 'கிளப் பறவைகள்' வீடு–நிலச் சொந்தக்காரர்கள், வைதீகப் பிராமணர்கள் முதலானவர்களே. 1922–ல் கைலாசம் அவர்களின் 'டொள்ளு கட்டி' (பொள்ளல் கெட்டி) மேடைக்கு வந்ததும் புதிய யுகமொன்று துவங்கியது. மக்கள் பேசும் ஆங்கிலம் கலந்த கன்னட மொழியையே கைலாசம் அவர்களின் நாடகப் பாத்திரங்கள் பேசியதும் ஒரு புரட்சியே ஏற்பட்டுவிட்டது. இதுவுமல்லாமல், டாக்டர் கோகாக் அவர்கள்––

'சிகப்புச் சேலை மங்கலப் பாட்டியை
முதன்முதலாக நாடக மேடையில்
கொண்டுவந்த மங்களச் செயலும் உந்தன் காணிக்கை...'

என்று பாடியதைப் போல, தாலியறுத்த விதவை நாகத்தை, சிவப்பு சேலைகட்டி மேடையின்மேல் வந்ததும் சமகாலத்து சமூகத்தின் ஏற்றத்தாழ்வுகளை (குற்றங்குறைகளை) வெளிப்படையாகவும் கடுமையாகவும் நையாண்டி, விகடம் கலந்த இனிப்பில் குழைத்து வெற்றிகரமாக எடுத்துக்காட்டியதும், விலைமாது ஒருத்தி குடும்பப் பெண்களுக்கு காதல் பாடத்தை கற்றுக்கொடுத்ததும், ஒரு பெரிய புரட்சிப் புயலே கிளம்பியது. 'டொள்ளு கட்டி' மேடையேறி பத்தாண்டுகள் (1933) கழிந்து ஸ்ரீரங்காவின் மூன்றங்க 'ஹரிஜன்வார' (ஹரியின் பூநூல்–ஹரிஜன் வாரம்), அர்த்த

மில்லாமல் உடம்பில் பீடையாக ஒட்டிக்கொள்ளும் முப்புரி பூநூலை அங்கத்திற்கொன்றாக நூலைப்போல் அறுத்தெறியும்படி அழைப்பு விடுத்தபோது வைஷ்ணவ சமூகம் கொந்தளிப் புற்றது. நாடகக்காரனை புறக்கணித்து, நாடகத்தைத் தீவைத்துக் கொளுத்தும்படி அவையில் எதிர்ப்புக் கூக்குரல். ஸ்ரீரங்கா ஒரு கலகக்காரன் என்னும் கருத்து பரவலாயிற்று. சாதீயத்தின் மூடப்பழக்கங்களை எதிர்க்கும் இந்நாடகக் காரன் சநாதன தருமத்தின் எதிரி என்று சமகாலத்து வைதீகக் கும்பல் கண்டித்தது. காந்தியக் கோட்பாடுகளை நடைமுறைப்படுத்தப் புறப்பட்டதும் சிலர் "உங்களைக் கொல்வோம்" என்று பயமுறுத்தும் கடிதம் எழுதினர்.

'இக்கப்ப ஹெக்கடெய விவாஹ பிரஹசன' (இக்கப்ப ஹெக்கடேயின் கல்யாண கேலிக்கூத்து) என்னும், ஹவ்யக பிராமண சமூகத்தின் பெண்ணை விற்கும் வழக்கத்தை கடுமையாக விமர்சிக்கும், ஹவ்யகர்களின் பழக்கவழக்கங்களை உள்ளடக்கிய கன்னட நாடகமே நவீன முதல் சமூக நாடகமென்று கருதப்படுகின்றது. இதன் படைப்பாளர் கர்கி வெங்கடரமண சாஸ்திரி. இதை நூறாண்டுகளுக்கு முன்பே மும்பயியில் வெளியிட்டார். ஸ்ரீரங்கா வடகர்நாடகத்தின் நாடக உலகில் பணியாற்றும்போது அதற்கு அப்போதே 45 ஆண்டுகள் கழிந்திருந்தன. ஸ்ரீரங்காவின் காலத்தில் மத்றொருபக்கம் பெங்களூரில் கைலாசத்தின் "குண்டு பண்டார" நாடகம் மக்கள் பாராட்டுடன் வளர்ந்து கொண் டிருந்தது. இதற்கு முன்பே, ஹுயிலகோள நாராயண ராயரின் 'ஸ்திரீ தர்ம ரகஸ்ய', 'சிக்சண சம்பிரம ' (கற்றலின் ஆரவாரம்) ஆகிய நாடகங்களின் பிரபலம் குறைந்திருந்தது. கர்நாடக நாடகத் தலைமகன் (பிதாமகர்) சாந்தகவிகள் காணாமல் போயிருந்தார். முதவீடு கிருஷ்ணராயர் அரசியல் மேடையில் முழுங்கத் தொடங்கி அவரது பாரத கலையார்வ சபை கலைந்து போயிற்று. தாரவாடா பகுதியில் மட்டுமல்லாமல் பெங்களூரைச் சுற்றிலும் கூட கருட சதாசிவ ராயர், வாமனராவ் மாஸ்டர் போன்றவர்கள் தங்களது கம்பெனி நாடக நிகழ்ச்சிகளின் மூலமாக மக்களின் பாராட்டையும் அன்பையும் பெற்றிருந்தனர். மகமத் பீர் அவர்களும் 'மித்ரமண்டலி' (நண்பர்கள் குழாம்) யின் ஹிரண்ணய்யா அவர்களும் மைசூர் பகுதியிலேயே இன்னமும் பெயரும் புகழும் பெற பாடுபட்டுக்கொண்டிருந்தனர். இது 30–ஆம் ஆண்டுகளின் முன்விடியல் பொழுது.

ஸ்ரீரங்காவின் நாடகநூறு பற்றிய இந்த விவரணையில், அவரது படைப்புகளை குடும்பம், சமூகம், அரசியல், கல்வி, மனித இயல்பை நிறுவுதல், தத்துவார்த்தம், கலாபூர்வமானவை என்று இப்படி பருண்மையாக பிரித்துக்காட்ட முடியும். "உதர வைராக்ய" (வயிற்றுப் பாட்டு வைராக்கியம்) நாடகத்திலிருந்து துவங்கிய அவரது சமூகநாடகத் தலைமுறையில்

“ஹரிஜன்வார” ஒரு மைல்கள். இதில் குடும்ப, சமூக, அரசியல் ஆகிய மூன்று வகைகளின் சமகால வாழ்க்கையின் பிரதிபிம்பம், சமூகத்தின் ஏற்றத்தாழ்வு மதரீதியான போலித்தனத்தின் நையாண்டி இப்படி பன்முக உணர்வுகளைப் பார்க்கிறோம். அதன்பிறகு “பிரபஞ்ச பாணிபத்து”(பிரபஞ்சத்தின் பாணிபட் போர்), ‘சந்த்யாகால’ (சாயங்காலம்), ‘ஜராசந்தி’ (கால சந்திப்பு) நாடகங்களில் வெகுவாக குடும்பச் சித்திரம், கூட்டுக்குடும்ப வாழ்க்கை, தலைமுறைகளின் இடைவெளி, மதரீதியான ஆத்மவஞ்சனை, மதரீதியான பிறரை வஞ்சித்தல் போன்ற விஷயங்களைப் பற்றி நாடகக்காரரின் தீவிரமான எதிர்வினைகளைக் காண்கிறோம். இதே காலத்தில் அதாவது 1932 முதல் 1950 வரையிலான காலகட்டத்தில் படைக்கப்பட்ட ஓரங்கங்களில் வேடிக்கை, கேலி–கிண்டல், சிந்தனைப் போக்கு ஆகியவைகளுடன் கூடிய குடும்ப, சமூக, அரசியல் சித்தரிப்புக்களைக் காண்கிறோம். வரதட்சிணைக்கொடுமை, வேலையில்லா திண்டாட்டம், கல்விமுறை சீர்கேடு, குடியாட்சிமுறைக் கோளாறுகள் ஆகியவை தொடர்பான பிரச்சனைகளின் அதிர்வுகளைக் காண்கிறோம்.

இங்கு, முதலில் ஸ்ரீரங்காவின் நாடகப் படைப்பைக் குறித்து மட்டுமே, அடுத்தடுத்துப் படைக்கப்பட்ட ஒவ்வொரு பிரதிநிதித்துவ முக்கிய நாடகங்களை மட்டுமே அணுகி ஆய்வது வசதியாகயிருக்கு மெனத் தோன்றுகிறது.

தாரவாட கலையார்வக் குழுவினருக்கு ஸ்ரீரங்காவிடம் அன்றைய இலட்சிய உணர்வுகள் உருக் கொண்டிருப்பதாகத் தோன்ற, ஸ்ரீரங்காவுக்கு அவர்களிடம் புதிய நாடக படைப்பு, நாடகம் நடத்து வதற்கான உற்சாகப் பெருக்கின் அடித்தளம் கிடைத்தது. “உதர வைராக்ய” நாடகம் கலையார்வலர்களின் நாடகமேடையில் தோன்றும்படி தூண்டுதல் தந்து உற்சாகப்படுத்திய பெருமை, கர்நாடக கல்லூரி கன்னட ஆசிரியர் அ.து. சாஸனூர் அவர்களையே சாரும்.

“ஸ்வார்த்தத்யாக” (தன்னலத் தியாகம்) “தர்ம விஜய”, “கன்னட ஸ்யாம”, “இதே சம்சார” ஆகிய நான்கு நாடகங்கள் காணாமல் போய்விட்டதினால், ஸ்ரீரங்காவின் எஞ்சியிருந்த முதல் நாடகமென்றால் அது “உதர வைராக்ய” தான். அதன் பிறகு “முக்கண்ண விராட புருஷ”. புனேயில் கல்லூரி மாணவராக ஜாகிர் தாரர் பார்த்த பல மராத்திய நாடகங்கள், நாடகக்காரர்கள், அதிலும் கடகரி அவர்களின் பாதிப்பு “இதே சம்சார”த்தின் மீது பதிந்துள்ளது என்று ஸ்ரீரங்காவே கூறியுள்ளார். பொழுதுபோக்கிற்காக “உதர வைராக்ய” த்தில் பாலகந்தர்வரின் நாடகப் பாடல்களின் வகையில் சில பாடல்களை எழுதி சேர்த்துள்ளார். “முக்கண்ண விராட புருஷ” நாடகத்தின் பின்னிலை மிகவும் பொழுது போக்குக் கூறுகள் கொண்டிருப்பதைப் பார்க்கிறோம். இந்நாடகத்தின்

(1929) கவி தன்னைப் போற்றிக் காப்பாற்றுபவர்களுக்காக தன் அறிவால் சோரம் போதலைச் செய்கிறான். சமூகமும் கூட அத்தகைய தலைமுறையிலிருந்து விடுதலை பெறவேண்டுமென்பது ஸ்ரீரங்காவின் முக்கிய கோரிக்கை. அறிவு உணர்வுகளை உருவகப்படுத்தும் சந்திர காந்தா மற்றும் கவி, சமூக சீர்திருத்தத்திற்காக செயல்படுகிறார்கள். இருந்தாலும் துவக்கக்கால படைப்பான "முக்கண்ண விராட புருஷ"னில் வெறும் பேச்சின் வலைப்பின்னலே மேலோங்கி செயல் வடிவிலானவைகள் நஷ்டப்பட்டுப் போகின்றன. நாடகத்தின் முடிவும் முழுமையான வளர்ச்சியின் விளைவாக வந்ததாகயில்லை. நாடக நோக்கத்தின் வெற்றிக்கு இரண்டு புரட்சிகர திருமணங்கள் போதும் என்பதைப் போலிருக்கிறது. சமூக சீர்திருத்தம், சமூக மாற்றங்கள் பற்றிய உரையாடல்களே ஸ்ரீரங்காவின் துவக்ககால முக்கிய தன்மையாகி விடுகின்றது. ★"அதிகமாச" மும் (மிகை மாதம்) "முக்கண்ண விராட புருஷ"னின் (முக்கண் பரம்பொருள்) காலத்தில் எழுதப்பட்ட கம்பீரமான நாடகம். பிரேமம்–காதல் என்று கூறிக்கொண்டு திருமணத்திற்கு முன்பாகவே பெண்ணுக்கு தாய்மையின் சுமை; மற்றும் நல்லநேரம் வரவில்லையென்று திருமணத்தையே தள்ளிப் போட்டுக் கொண்டு தன் பொறுப்பிலிருந்து நழுவிக்கொள்ள முயற்சி செய்யும் (மண) மகன்களைப் பிடித்து "அதிகமாச"த்தில் (மிகை மாசத்தில்) திருமணத்தின் மூக்கணாங் கயிற்றை கட்டவேண்டும் என்னும் கூர்மையான நையாண்டி உள்ளது.

வேலையில்லாக்கொடுமை, வரதட்சிணை, மணவாழ்க்கைப் பிரச்சனைகள், வெறும் புத்தகக் கல்வி, முதுகெலும்பில்லாத இன்றைய இளைஞர்கள் இவைபோன்றவை ஸ்ரீரங்கா தம்முடைய சில துவக்க கால நாடகங்களில் விவாதிக்கும் 30–களின் சமூகப் பிரச்சனை களாகும். "முக்கண்ண விராட புருஷ" விலும் 'அதிகமாச'த்திலும் சீரியமுறையில் தொட்டுப் பார்க்கும் சமூகப் பிரச்சனையை "தரித்ர நாராயண" னில் நையாண்டி விகட வேடிக்கைகளின் மூலயாக படைக்க முயல்கிறர். அன்றைய பட்டதாரி இளைஞன் கொங்கண்ணா வேலையில்லா பிரச்சனையைத் தீர்ப்பதற்காக ஒரு தந்திரத்தைச் சோதித்துப் பார்க்கிறான் – 'பீ.ஏ.த்கீதா' என்பதை. அதாவது ஒவ்வொருநாளும் ஒரு இடத்திற்கு பெண்பார்ப்பதற்கென்று இத்தகைய வருங்கால மாப்பிள்ளைகள் வீடுவிடாகச் சென்று இனிமையான வரவேற்புடன் விருந்து சிற்றுண்டி, அறுசுவை உணவையும் ஏற்று, பெண்ணையும் பார்த்து 'பிறகு கடிதம் மூலம் தெரிவிக்கிறோம்' என்று பெண்ணின் தந்தைக்கு மூக்கில் வெண்ணை

★சந்திரச் சுழற்சியை முன்வைத்து கணக்கிடப்படும் ஆண்டுக்கணக்கில் மூன்று ஆண்டுகளுக்கு ஒருமுறை மிகையாக சேர்க்கப்படும் மாதம். (மொ.ர்.)

தடவி (நம்பும்படி செய்து) விட்டு மறுநாள் மற்றொரு வீட்டுற்கு இன்ஸ்பெக்ஷன் போவதுதான் 'பீ.ஏ.த்கீதா'.

'தரித்ர நாராயண'வும் 'வைத்ய ராஜ' (மருத்துவ அரசன்)னும் ஏறக்குறைய ஒரே காலத்தில் வெளிவந்த நாடகங்கள். மலட்டு ஆசாரக் கட்டுப்பாடுகளை எதிர்த்துக் கண்டிக்க வேண்டிய இளைஞர்கள் வெறும் கனவுப் பைத்தியங்களென்று பறைசாற்றும் 'வைத்ய ராஜ' வின் துவக்கம் மற்ற சில நாடகங்களைப் போலவே சூத்ரதாரன், நடிகை அல்லது நடிகனின் வாயிலாக ஸ்ரீரங்கா சிறப்பு உத்தியைப் பின்னும் பாத்திரங்களாகின்றன. 'வைத்ய ராஜ' வின் துவக்கத்தை "நன்னதீ" (இது நன்னது–இது என்னுடையது) 'இல்லவே நாந்தி' (இல்லையேல் துவக்கம்) என்று அழைத்திருக்கிறார். 'மனோஹர' என்னும் பாத்திரத்திற்கு 'எதெவய்ய' என்னும் பழக்கத்தில்லாத ('தேவையற்றதும்' கூட) தூய கன்னட வடிவம், அக்காலத்து புதுமைக் கவி–காவிய விமர்சனமாகியது. 'வைத்யராஜ' வின் துவக்கம் பரமாத்மா மற்றும் நாடகக்காரன் என்னும் இரண்டு படைப்பாளி களுக்கு இடையில் நடைபெறும் அபூர்வமான கருத்து மோதல் மனங்கவரக் கூடியதாகவுள்ளது. 'தரித்ர நாராயணனில் வரும் நடிகை', சூத்ரதாரன் (கட்டியங்காரன்) உத்தி சமஸ்கிருத நாடகங்களு டையதைப் போன்றதாயினும், புதிய சமூக நாடகங்களுக்கு பொருந்திப் போகக்கூடிய உத்திமுறையொன்றை ஏற்படுத்திய முதல் பெருமை ஸ்ரீரங்காவுடைய தேயாகும்.

"1933– முதல் 1954 வரையிலும் அந்த (நாடக ஆர்வலர்) அமைப்பு எனக்களித்த உதவியையும் உற்சாகத்தையும் நான் என்றைக்கும் மறக்க மாட்டேன். ஹரிஜன்வார, சம்சாரிக கம்ச (சம்சாரியான கம்சன்), சந்தியாகால, நரகதல்வி நரசிம்ஹ (நரகத்தில் நரசிம்மன்), ஜராசந்தி, சோகசக்ர (சோக சக்கரம்), ஜீவனஜோகாலி (வாழ்க்கை ஊஞ்சல்) – இந் நாடகங்களை முதலில் மேடையேற்றிய பெருமை "கன்னட நாடக ஆர்வலர்கள்" குழுவினுடையதே. இதுவுமல்லாமல் தரித்திர நாராயண, பிரபஞ்ச பாணிபத்து, பரமேஸ்வர புலகேசி போன்ற பெரிய நாடகங்களையும் என்னுடைய பல ஓரங்க நாடகங்களையும் நாடகமேடையில் மக்கள் விரும்பும் வகையில் நிகழ்த்திய கலைத்திறன் இந்த ஆர்வலர்களுடை யதாகும்." (சா.ஆ.ஜி. பக். 217) என்று ஸ்ரீரங்கா தமது நாடக ஆர்வலர்கள் சங்கத்தை நன்றியுடன் நினைவுகூருகின்றார்.

'சம்சாரிக கம்ச' மற்றும் 'ஹரிஜன்வார' இரண்டும் 1933– இல் நடிப்பதற்கென்றே எழுதப்பட்டவை. 50 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு 'குடும்பக் கட்டுப்பாடு' என்றால் என்ன, 'பிள்ளைப்பேறு பெருக்கத் தடை' என்றால் என்ன என்று தெரியாத காலத்தில் "சம்சாரிக கம்ச" வைப் போன்ற

நாடகம் எழுதியது ஒரு ஆபூர்வமான சங்கதி. இதற்கொரு விந்தையான பின்னணி உண்டு. சிறுவன் ஜாகிர்தாரன் இருந்த கிராமத்தில் ஒரு ஏழைக் குடும்பப் பெண் 11 குழந்தைகளுக்குத் தாயாகி, நடக்கவும் முடியாத அளவுக்கு உடல்நலம் குன்றி எலும்பும் தோலுமாக நடமாடிக் கொண்டிருப்பதைப் பார்த்து கேலி செய்துகொண்டிருப்பான். இதைப் பார்த்த ரங்கனின் தாய் அந்த ஏழையின் துயர நிலையை இரக்க த்தோடு கூறியதும் சிறவனின் மனதில் ஏற்பட்ட மனநிலையின் விளைவு அந்த கடுமையான அனுபவம் புத்திக்குள் செறிந்து படிந்திருந்து, இருபது ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு இந்த "சம்சாரிக கம்ச" என்னும் நாடகமாக வளர்ந்து வெளிப்பட்டு நின்றது. மேலும் 22 ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு இதே குடும்பக் கட்டுப்பாடு விஷயத்தின் மீது அரசு செய்திப்பரப்புத் துறையின் சார்பில் "க்ர்தார கம்மட" (படைப்பாளியின் பட்டறை) என்னும் நாடகம் எழுதிய போது "சம்சாரிக கம்ச" வின் உத்வேகம், ஆவேச உணர்வுகள் இதிலிருக்க வில்லை. இதுவுமல்லாமல் நாடகக்காரனின் தாயே ஏழு மக்களைப் பெற்று கடைசிப் பிள்ளையைப் பெற்றபிறகு அகால மரணத்திற் குள்ளான அனுபவ நினைவலைகளும் பின்னணியில் பதிந்திருந்தன. இது ஒரு குடும்பக் கட்டுப்பாட்டுப் பிரச்சார நாடகம் என்பதைவிட, நாடகக்காரனிடம் சிறுவயதிலிருந்தே இயல்பாகப் படித்திருந்த எண்ணங்களின், அனுபவ அறிவின் வெளிப்பாடு என்றால் அது சரியாக இருக்கும். அனுபவங்களின் திரட்டு இங்கு கலைப்படைப்பாக உருவாகி வந்துள்ளது.

இதுவொரு மிகவும் கம்பீரமான நாடகம். சீனண்ணனுடைய குடும்பத்து தாங்க முடியாத துன்பத்தின் பயங்கரம் நாடகம் முழுவதும் விரவியுள்ளது. சீனண்ணனின் மனைவி பிள்ளைகளைப் பெறும் சுகத்திலேயே இறுதியில் உயிர் விடுகின்றாள்–ஐந்தாவது பிள்ளையைப் பெற்ற பிறகு. இப்போது உயிரோடிருப்பவர்கள் ஒரு மகளும் ஒரு மகனும் மட்டுமே. மகள் என்னவோ மேடையில் வருவதேயில்லை; வருகின்ற மாதிரியும் இல்லை. ஏனெனில் அவளும் பிரசவித்திருப்பவள்; நான்கு முறை பிள்ளைப் பேற்றின் ரத்தப் பெருக்கினால் பிணம் போலாகி ஐந்தாவதாக அருவெறுப்பான உருவத்தையுடைய குழந்தையைப் பெற்றுவிட்டு நலிந்து கொண்டிருக்கிறாள். மறுபக்கம் அவளது கணவன், ரத்தப்பெருக்கெடுக்க பிள்ளைபெறும் யந்திரத்தைப் போலிருந்த மனைவியை விட்டுவிட்டு மற்றொரு மணம் செய்து கொள்ளவேண்டும் என்று சமயம் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறான். சீனண்ணனுடைய மகன் ராமண்ணனின் வாழ்க்கையோ, அதுவும் ஒரு ஆழமான துன்பியல். வீட்டில் காலடிவைத்த மருமகள்–ராமண்ணனின் மனைவி கிருஷ்ணதாய், பேய் பிடித்திருக்கிற தென்றும், கண்ணில் பூ விழுந்திருக்கிறதென்றும் காரணங்களை கூறி கணவனின் கைபடும் முன்பே அவனிடமிருந்து விலகிப் போய் விடுவாள்.

இறக்கும் முன்பு கணவனிடமிருந்து வாக்கு பெற்றுக்கொண்டிருந்தாள் சீனண்ணனின் மனைவி. அந்த வாக்கைக் காப்பாற்றுவதற்காக சீனண்ணன், மகனின் இந்த இல்லற வாழ்க்கையை முறித்துவிடுகிறான். ஆனால் மருமகள் கிருஷ்ணதாயிக்கு நேர்ந்த அநியாயத்திற்கு, பாவத்திற்கு பரிகாரமாக, அவளுக்கு நர்ஸ் கல்விக்கு ஏற்பாடு செய்து ஒரு வகையாக சமூகத்திற்கு சேவை செய்வதாகயிருக்கட்டும் என்று எண்ணிக் கொள்கிறான். (கிருஷ்ணதாயி, கைப்பிடித்த கணவனின் எதிரில், தான் நர்ஸ் என்று கண்ணாமூச்சி நாடகமாடுவது பொருத்த மில்லாதது, யதார்த்த மற்றது என்று தோன்றுகிறது.) மகள் ஐந்தாவது குழந்தையை பெற்றுப் போடாமலிருந்திருந்தால் நன்றாக இருந்திருக்குமோ என்னவோ! இறுதியில் விகார உருவம் கொண்ட குழந்தையின் முகத்தைப் பார்க்க முடியாமல், அதன் எதிர் காலத்தையும் ஊகித்துப் பார்க்க முடியாமல், குழந்தையின் கழுத்தைத் திருகிப் போட்டுவிடுகிறாள்! தன் தங்கையின் இச்சிசுக்கொலைக் குற்றத்தை ராமண்ணா தன்மீது சுமத்திக் கொள்கிறான்–தானே குழந்தையின் கழுத்தை திருகிய குற்றவாளி என்று கூறிக் கொள்கிறான். நீதிமன்றத்தில் குற்றவாளிக் கூண்டில் நிற்க வேண்டிய தாகிறது. சீனண்ணனின் தங்கை சுந்தரம்மா எதிர்படுகின்ற கஷ்டங்களை சகித்துக் கொண்டவளாக மலைத்துப் போயிருக்கிறாள். அவள் மலடி என்று கணவன் அவளைக் கைவிட்டு விட்டான். அண்ணனின் வீட்டில் தஞ்ச மடைந்திருக்கிறாள். மறுபக்கம் பெருங் குடும்பஸ்தனான கோபாலாசாரி தன்னுடைய 59–வது வயதிலும் நான்காவதாக மணம் புரிந்துகொண்டு, அச் சிறுவயது மனைவி கிணற்றில் விழுந்து தன் வாழ்க்கையை முடித்துக் கொள்கிறாள். ஏற்கனவே மனைவியை இழந்துவிட்டிருக்கும் சீனண்ணன், மனைவியை இழந்த நிலையில் காமாந்தகார விளையாட்டில் மூழ்கியிருக் கின்றான். இந்த கேவலத்தை மறைப் பதற்காக சமூக சீர்திருத்த வாதி வேடம் பூண்டு மேடைக்குமேடை 'பிள்ளைப்பேறு கட்டுப்பாடு' பற்றி சண்டப் பிரசண்டமாக பேசுகிறான்.

இப்படி முக்கிய பாத்திரங்களைச் சுற்றியும் நாடகத்தின் விஷவாயு சுற்றிச் சுழல, மூன்றாம் அங்கத்தின் இறுதியில் மூடி மறைத்திருந்த இருட்டு எல்லாருடைய மனதிலும் நிறைந்து நாடக மேடை முழுவதும் இருளாகின்றது. அப்படிப் பார்த்தால் இந்நாடகத் திற்கு நீதிமன்ற காட்சியின் இறுதி நான்காவது அங்கத்தின் தேவையே இல்லை. போதாமைக்கு நான்காவது அங்கத்தை எப்போதும் எந்த நாடகத்திலும் சேர்க்காத ஸ்ரீரங்கா இந் நாடகத்திற்காக இரண்டு நான்காவது அங்கங்களை எழுதியுள்ளார்! நாடகத்தை நடிப்பவர்கள் எதைவேண்டுமானாலும் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்ளலாம் என்று கூறியுள்ளார். இத்தகைய ஒரு நிச்சயமற்ற முடிவு நாடகக்காரனின் முன்பு ஏன் வந்து நின்றதோ தெரியவில்லை.

ஏழெட்டு விகாரமான மூக்கொழுகும் பிள்ளைகளைப் பெற்றுப் போடுவதைவிட ஒன்றிரண்டேயானாலும் உடல்நலத்தோடு கூடிய அழகான பிள்ளைகளைப் பெறுவது நல்லது. அதற்காக குடும்பத் தவர்கள் ஸ்ரீ கிருஷ்ணனைப் போன்ற விருப்பமுள்ள எட்டாவது பிள்ளையைப் அடையும் வரை, பிறக்கும் எல்லா குழந்தைகளுக்கும் கம்சனாக மாறவேண்டும், என்னும் நோக்கத்தின் வேண்டுகோளை, தங்கையின் சிசுக்கொலைக் குற்றத்தை தன்மீது சுமத்திக் கொண்டு ராமண்ணன் நீதிமன்றத்தில் குற்றவாளியின் வாக்குமூலம் தரும் வேளையில் முழங்குகின்றான்.

சமூகத்தைக் காக்கும் பாலகோபாலனின் அவதாரம் வரும் வரையிலும்... ஒவ்வொரு குடும்பத்தலைவனும் தன் அக்கா–தங்கையருக்கு கம்சனாகட்டும். அவ்வகையிலாவது பசுக்களைக் காக்கும் செல்ல கோபாலனின் அவதாரமாகப் பிறந்த குழந்தை களுக்கு பசுவின்பால் கிடைக்கட்டும். அவ்வகையிலாவது தாயின் முலைப்பாலுண்டு சிசுக்கள் மகிழ்ந்தாடட்டும். கட்டுக்குள் – குடும்ப பந்தத்திற்குள் உழன்று கொண்டிருக்கும் தமது தாயை விடுதலை செய்யும் வீரசிசுக்களாகட்டும் – அவ்வகையிலாவது நமது தாய்மார்கள், நமது அக்கா–தங்கைகள் எட்டுபிள்ளை பெறும் சௌபாக்கியவதிகளாகட்டும்...'' என்று. (சம்சாரிக கம்சன். பக். 106)

முன்பு வேதத்தைப் பயின்று பண்டிதனாக விளங்கிய பிராமணன் இன்று தன்னுடைய அறிவாற்றல், ஒழுக்கம்–ஆன்மீக சிதைவுகளினால் உலகத்தாரின் கேலிப் பேச்சுக்கு ஆளாகியிருக்கின்றான் என்னும் யதார்த்த நிலைமை இதில்வரும் கோபாலாச்சாரி, பத்மநாபாச்சாரி போன்றவர்களின் மூலமாக நிரூபிக்கப்பட்டிருக் கின்றது. வைதீகர்கள் இப்படியிருந்தால் குடும்பஸ்தனான சீனண்ணனைப் போன்றவர்கள், வெளியே பிள்ளைப் பேற்றின் கட்டுபாடு பற்றி நீளநீளமான சொற்பொழிவுகளையாற்றி தங்களின் சொந்த குடும்பவாழ்க்கையை நிலைகெடச் செய்து பாழாக்கிக் கொண்ருக்கும் தீமையின் சித்திரம் மற்றொரு பக்கம். இது 'சம்சாரிக கம்ச'.

காந்திய சிந்தனை, காந்திய கோட்பாடுகள் ஆகியவற்றை ஈடுபாட்டோடு நாடகத்தில் கொண்டுவர முயற்சிக்கும் "ஹரிஜன்வார" நாடகமும் ஸ்ரீரங்காவின் நாடகப் படைப்புப் பாதையில் கலைத்தன்மை, நாடக முழுமைத்தன்மையை நோக்கிப் புறப்பட்ட அழகியப் படைப்பு. இந்நாடகத்தின் ஒரு முக்கிய பாத்திரமான நாடகக்காரனான வசந்த(ன்) சொல்வதைப்போல–"நான் இன்றைக் கில்லாவிட்டாலும் நாளை இறந்துபோவேன், ஆனால் என்னுடைய நாடகங்கள் நிலையானவை!" என்னும் பேச்சு பலகோணங்களில் 'ஹரிஜன்வார'த்திற்கும் பொருந்தும் எனக் கூறலாம். நவம்பர் 3, 1933 –அன்று தாரவாடா அன்னபூர்ணா

தியேட்டரில் நாடகத்தை நடத்தியபோது பிராமண சமூகத்தில் ஒரு கொந்தளிப்பை ஏற்படுத்திய நாடகம் இது. நாடகக்காரனுக்கு எதிராக கூட்டம் சேர்ந்தனர். நாடகப் படிகளை தீயிட்டுக் கொளுத்த வேண்டும் என்றனர். சிலர் நாடகக்காரனுக்கு கொலை மிரட்டலையும் அனுப்பினர். அத்தகைய நடுங்க வைக்கும் கருத்தென்று என்னதான் இருக்கிறது இந்த 'ஹரிஜன்வார' வில்? நாடகத் தலைப்பைப் பார்த்தாலே போதும். முதல் பார்வையிலேயே தெரிந்துபோகும் இதன் நடுங்கவைக்கும் தன்மை. காந்தியக் கோட்பாடு, காந்தியின் இலக்குகளை தூக்கிப் பிடிப்பதே 'ஹரிஜன்வார' என்னும் நேரடியான எளிமையான நாடகத் தலைப்பின் பொருள். ஆனால், மற்றொரு பொருளையும் சுட்டிக்காட்டும் நையாண்டிக் குரல் – ஹரி, ஜனிவார'' (அரி – பூநூல்) என்பது. 'அன்றாட வாழ்க்கையில் எந்த சிறப்பும் இல்லாமல், தன் வேதகாலத்து காயத்ரி மந்திரத்தின் பெருமையை இழந்துவிட்டு, வெறுமே உடம்பில் பீடையாக ஒட்டிக்கொள்ளும் இந்த முப்பிரி நூலிலான பூநூலினால் என்ன பயன், அந்தப் பூநூலை அறுத்துவிடு' என்று தார்மீகத்தின் பொருளற்ற தன்மையைச் சுட்டிக் காட்டுவதால் நாடகத்தின் சுட்டெரிக்கும் தன்மை வெளிப்படுகின்றது. இதன் காரணமாகவும் அதில் சித்தரிக்கப்படுகின்ற வைஷ்ணவ சமூகத்தின் கேலிக்குரிய சில நடைமுறைகள், சடங்குசம்பிரதாயங்கள் குடும்பஸ்தனான தொட்டராயனைப் போன்ற நபரின் உள்ளொன்றும் புறமொன்றுமான இரட்டைத் தன்மை, தத்துவமழிந்த–பொருளற்ற, தன்னலம் மட்டுமே கொண்ட வாழ்க்கைமுறை ஆகியவற்றின் காரணமாகவும் இத்தகைய ஒரு சமூக விமர்சனப்பார்வை கொண்ட இந்நாடகம் சற்றுத் தீவிரமான எதிர்ப்பை முதல் நாடக நிகழ்விலேயே எதிர்கொண்டது.

'சம்சாரிக கம்ச'னிலாகட்டும் 'ஹரிஜன்வார'த்திலாகட்டும் ஸ்ரீரங்கா தாம் வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் சமூகம், தர்மத்தின் (மத) மயக்கத்தில் அதர்மத்தைக் கடைபிடித்து, "உரைப்பது ஆசாரம் உண்ணுவது கத்தரிக்காய்'' என்னும் நீதியிலிருந்து அல்லது அநீதியிலிருந்து தன்னலத்தை வாழவைத்துக்கொண்டிருப் பதற்காக வெட்கி ரோஷம் கிளர்ந்து வெளிவந்த ஆவேசம், நையாண்டி—எள்ளல் வடிவம் பெற்றிருப்பது ஒரு யதார்த்த மென்றால், இத்தகைய சநாதன சமூகம் தன்னுடைய பழம்பெருமை, இலட்சியங்களை மீண்டும் ஒன்றுதிரட்டிக் கொண்டு வளரவேண்டும் என்னும் வேட்கை மற்றொரு யதார்த்தமாக வெளிப்படுகின்றது.

இதில் வரும் தொட்டராயரே நாடகத்தின் கதைத்தலைவன்; ஆனால் தன் லட்சிய குணங்களினால் கதைத்தலைவனாகாமல் நடையுடை–பேச்சுக்களில் ஒரு ஒழுங்குமுறை இல்லாமல், தனிமனித ஆளுமையில்லாத சந்தர்ப்பவாதியான கதைத்தலைவனாயிருக்கிறான்.. நகரசபை

உறுப்பினனாக, பிறகு நகரசபைத் தலைவராக ஹரிஜனங்களின்– புலையர்களின் வாக்குகளை பெறுவதற்காக வீட்டு ஆசார அனுஷ்டானங்களை, மத நேமநிஷ்டைகளை சிலகாலம் வரை மூலையில் ஒதுக்கிவைக்கவும் தயங்குவதில்லை. அதே நேரத்தில், முஸ்லீம்களின் தொடர்பை ஏற்படுத்திக் கொண்டு தன் தேர்தலின் வெற்றிப்பாதையை உறுதிப்படுத்திக் கொள்வதற்காக ஹரிஜனங் களை–புலையர்களை இழிவுபடுத்தவும் பின்வாங்குவதில்லை. ஒருபக்கம் சநாதனிகளின் ஆதரவைப் பெற தார்மீகவாதியாக நடிப்பு. இப்படி எந்த அடிப்படை நற்பண்புகளும் இல்லாத, தத்துவப் பார்வையற்ற கணவனை எதிர்நிலைத் தலைவியைப் போல பேச்சுக்குப் பேச்சு அவனை எதிர்த்து பகை பாராட்டும் வேணக்காவே திடமான பாத்திரம். வளமோடும் நலமோடும் இல்லையென்றாலும் பண்புள்ளவளான வேணக்காவின் நல்ல உள்ளம் இந்நாடகத்தில் வேறு யாருக்கும் இல்லை. மழையில் வீட்டு முன்புறத்திலிருந்த சாக்கடையில் விழுந்து தலையை உடைத்துக் கொண்ட ஹரிஜன் குழந்தையின் மீது மனிதாபிமானத்துடன் கருணை காட்டும் பெரிய மனது நபீ சாயபுவிற்கில்லை, தாதாசாரிக்கில்லை, சீர்திருத்த நாடகக்காரன் வசந்தனுக்குமில்லை. தாய்ப்பாசம் மிகுந்த வேணக்கா தன் ஆசார–அநுஷ்டானங்களை ஒதுக்கிவைத்துவிட்டு அந்தக் குழந்தையை மேலே எடுக்கிறாள். அவளது இந்த நற்செயல்தான் உண்மையான ஹரிஜன முன்னேற்றம். இதுதான் நாடகத்தின் உயிர்நாடி, மையக்கருத்து. எண்ணத்தூய்மை, நல்லஉள்ளம், உண்மையான அக்கறை ஆகியவை இல்லாமல் வெறும் வாய்ப்பந்தல் போட்டு தன்னைச் சேர்ந்தவர்களையே சுரண்டிப் பிழைத்து தீண்டாமையை ஒழிப்பது இயலாது என்பதை தொட்டராய – வேணக்கா இவர்களின் மூலமாக ஸ்ரீரங்கா பயனுள்ள வகையில் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். இந்நாடகத்தைப் பற்றி அட்டைப்பட பின்பக்கத்தில் கூறியுள்ள சொற்கள் அவரது கற்பனையைத் தெளிவுபடுத்துகின்றன.

“ஒருபக்கம் தர்மம், மறுபக்கம் நடைமுறை வாழ்க்கை; தர்மம் முற்காலத்தது, நடைமுறை வாழ்க்கை தற்காலத்தது; இரண்டுக் குமிடையில் மோதல்; மோதலின்போது தர்மத்தை தற்கால நிலைமைக்கேற்றவாறு மாற்றக்கூடிய திறனுள்ளவன் காரண புருஷன், திறனில்லாமல் வெறும் பாவனை செய்பவன் கபடவேடதாரி.

இப்படிப்பட்ட கபடவேடதாரியொருவன் சமூகத் தலைவனாக நடந்துகொள்ளும் சித்திரத்தைக் காட்டுவது இந்நாடகம் – நகரசபைப் தேர்தலின் பின்னணியில்.

ராயர் தலைவர். எல்லாவற்றையும் தம் வசதிக்காக அமைத்துக் கொள்ளும் பெரிய மனிதர்; சியாமன் இளைஞன், நாக்குக்கு இருந்த

துணிவு செயல்படுத்த வேண்டிய கைகளுக்கு இல்லை; வேணக்கா படிப்பறிவற்ற எளிமையான உள்ளம் கொண்ட பெண்.

தொட்டராயரின் மகன் சியாமன், மனிதாபிமான இரக்கத்தோடு வீட்டில் வைத்துக்கொண்டு வேணக்கா காப்பாற்றி வரும் தலைமழித்த கைம்பெண் யமுனாவை கைப்பிடிப்பதே தன் ஆண்மைத்தனத்தின் சாதனை என்றும் அதுவே 'ஹரிஜன்வார' த்தை நிறைவேற்றும் மிகப்பெரும் வீரவெற்றியென்றும், இந்நாடகத்தில் வரும் புரட்சிகர நாடகக்காரன் 'வசந்தன்' எண்ணுவது போலுள்ளது. ஹரிஜன்வார முகூர்த்தத்தில் சியாம்–யமுனா இவர்களின் திருமணவிழா நடைபெறுவதே நாடகத்தின் உச்சகட்ட முடிவாக இருக்கின்றது. மொத்தத்தில் நாடகம் சாதித்தது இத ஒன்றை மட்டுமே. அல்லது தொட்டராயரின் தேர்தல் லட்சியக் கோட்டை சரிந்து விழுந்து அவரது திட்டங்களெல்லாம் மண்ணைக் கவ்வுகின்ற குறிப்பும் நடகத்தின் உள்ளார்ந்து ஒலிக்கும் முடிவென்றும் கூட கூறலாம். இத்தகைய மண்ணைக் கவ்வுகின்ற இலக்கை சாதிப்பதற்கு, அயோக்கியத் தனத்திற்குப் பெயர்போன, பிராமணியமழிந்த தாதாச்சாரி; நல்ல கோட்பாடுகளென்றால் முகச்சுளிப்பு, வஞ்சனையென்றால் முதல்கை என்றிருக்கும் தொட்டராயர்! மேலும் ராயரின் மகன் சியாமனுக்கோ ஆத்மார்த்த நட்பை ஆராதித்தல், யமுனாவின் கைபிடிக்க வேண்டுமென்ற வேட்கை; ஆனால் அதை நோக்கி திடமாக முன்னேற துணிவின்மை. இப்படிப்பட்ட அயோக்கி யர்களின் இடையில் ஒரு நல்ல மனமும் ஆர்வமும் கொண்ட பெண்ணான வேணக்கா, முன்பின் யோசியாமல் சாகக் கிடந்த ஹரிஜன் குழுந்தையை தாயின் கரம் நீட்டி எடுத்துக் கொள்கின்றாள்.. ஹரிஜன முன்னேற்றத்திற்கு வேண்டியது இது, வெறும் அரசியலல்ல என்பதை தன்னுடைய எடுத்துக் காட்டான செயலின் மூலம் வெளிப்படுத்தியிருக்கின்றாள். நாடகக்கார வசந்தன், அஞ்ஞானத்தி லிருந்து ஞானத்திற்குக் கொண்டு செல்லும் புரட்சிகர ஆண்மகனாக தோன்றவில்லை. சமூக அஞ்ஞானம், கண்மூடித் தனமான ஆசார–அனுஷ்டானங்களைப் பற்றி தீவிரமான அதிருப்தி, சமூகத்தின் மறுசீரமைப்புபற்றி ஆவேசம் உள்ள ஸ்ரீரங்கா வசந்தனைக் கொண்டு இவைகளுக்குப் பரிகாரம் காணாமல் போனது ஏனோ?

நாடக உத்தியின் கண்ணோட்டத்திலிருந்து 'ஹரிஜன்வார' முழுமையை நோக்கி அடியெடுத்து வைத்துள்ளது. நாடகத்தின் இரண்டாவது பதிப்பின் (இந்நாடகம் மூன்று பதிப்புக்களைக் கண்டுள்ளது) முன்னுரையில் நாடகக்காரரே சொல்வதைப் போல–

"இந்த நாடகம் ஒரு நாடக உத்தியை முதல்முறையாக கன்னட நாடக மேடைக்குத் தந்துள்ளது என்று கூறலாம். அது என்னவென்றால்

ஒரு அங்கம் முழுவதும் ஒரே காட்சியாக அமைந்துள்ளது. 1933–வரையிலும் இத்தகைய உத்தி கொண்ட நாடகங்கள் கன்னடத்திலிருந்ததில்லை. (ஓரங்க நாடகங்களை இந்த நாடகத்தோடு ஒப்பிடக்கூடாது). ஒரு அங்கம் முழுவதுமே ஒரே காட்சியாக இருக்கும்போது பார்வையாளர்களுக்கு சோர்வேற்படால், நடிப்பு–அசைவு–நடையுடைகள்–மேடையமைப்பு–உரையாடல்கள்–சம்பவக்கோர்வை அல்லது தொடர்ச்சி முதலான சில தன்மைகள் இந்த உத்திக்கு இன்றியமையாதவைகளாகும்.

பிறகு வந்த மூன்றங்க, நான்கங்க நாடகங்களெல்லாம் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு காட்சியுள்ள நாடகங்களாகவே அமைந்துள்ளன. உரையாடல்களின் மொழிநடை கண்ணோட்டத் திலிருந்து ஒன்றைச் சொல்லியே ஆகவேண்டும். ஸ்ரீரங்கா தன் நாடகங்களில் வடகர்நாடகத்தின் அன்றாட பேச்சுமொழியையே பயன்படுத்திக்கொண்டு நாடகத்தில் ஒரு இயல்பு நிலையைக் கொண்டுவந்துள்ளார் என்பது பாராட்டப்பட வேண்டியதாயினும், இவர் உரையாடலில் பயன்படுத்தும் மொழி 'அசல்' வட்டாரமொழி என்று கூறமுடியாது. பாதி புத்தகபாணியாகவும் பாதி பேச்சுபாணியாகவும் உள்ளன. பேந்த்ரே அவர்களின் "திருகர பிடுகு" (பிச்சைக்காரர் களின் தொல்லை), "நகெய ஹொகெ" (சிரிப்பின் புகை), ஏன் –அவருடைய எந்த சமூக நாடகத்தின் சரியான வட்டார பேச்சு வழக்கோடு ஒப்பிட்டுப் பார்த்தாலும் ஸ்ரீரங்காவின் பாணி சற்று குறைபாடானதென்ற தோன்றுகின்றது.

ஸ்ரீரங்காவிற்கு முன்பே தாரவாடா இலக்கிய மேடையில் தோன்றியிருந்த பேந்த்ரே அவர்கள் தம்முடைய "கோல்", "நகெய ஹொகெ", "திருகர பிடுகு" முதலான சிரிப்பு மற்றும் அவல நாடகங்களில் வடகர்நாடகத்தின் உண்மையான வட்டாரப் பேச்சு வழக்கு உரையாடல்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். ஆனால், முதன்மையாக காவிய வடிவத்தையே தம்முடைய வெளிப்பாட்டு ஊடகமாக வைத்துக் கொண்டிருந்தார். ஸ்ரீரங்காவின் நாடகங்களின் எண்ணிக்கை, வகைகள், சிந்தனையோட்டம், சமகாலத்துப்பிரச்னை, அரசியல் உணர்வு ஆகியவற்றில் மீறிநிற்கும் நாடகப் படைப்பு என்பது பேந்த்ரேயவர்களால் இயலவில்லை.

ஸ்ரீரங்காவின் நாடகஉத்தி, நாடகக் கருப்பொருள், பாத்திரப்படைப்புகள் தனி பாணியுடன் வகைவகையான வடிவம் தாங்கி வளர்ச்சி பெற்று முன்னேறின. 'ஹரிஜன்வார', சம்பிரதாயத்தில் ஊறிய பெரிய–மனிதர் வீடுகளின் அழகிய படப்பிடிப்பை நம் கண்முன்பு வைக்கிறது. வேணக்கா வாயிலிருந்து வரும் – 'சியாமா, இந்த உள்கொட்டடியோட விளக்கை சிறிதாக்கி தூலத்துல தொங்கவிடுடா' என்னும் பேச்சாகட்டும், 'உள்ள உங்க வேலையதானே பண்றான்; உங்க

சாப்பாட்டுக்கு ஊறுகாயி வேணும். நான் மடியாயிருக்கிறேன்.. ஊறுகா ஜாடிய நான் தொடற மாதிரியில்ல...' என்னும் பேச்சாகட்டும் மேலே கூறியதற்கு எடுத்துக் காட்டு. ஆனால், சில உரையாடல்களில் சற்று பொருத்தமின்மையும் தெரிகின்றது. வேணக்கா – ஊம் செத்தபின்னால வேணும்னா ஒரு பட்டுபொடவ உடுத்தி நடுவூட்டுக்குள்ள ஒக்கார வச்சுடுங்க' என்கிறாள் . (பக். 74). இப்படி பிணத்தை அலங்கரித்து உட்கார வைக்கும் வழக்கம் பிராமண சமூகத்திலில்லை. தீவிரமாக சம்பிரதாயத்தைக் கடைபிடிக்கும் வேணக்கா இப்படி பேசுவது பொருத்தமாகத் தோன்றவில்லை. அதேபோல, 'ஒரு நாளைக்காவது என் முந்தாணி தலைமேல இல்லாதத பாத்திருப்பாரா இவரு?' (பக். 72) என்று வேணக்கா பேசுவதும் சற்று வியப்பாகத் தோன்றுகிறது. பிராமண சுமங்கலிகள் எப்போதுமே தலைமீது முந்தானையை போர்த்திக் கொண்டிருப்பதில்லை. 'என்முந்தான தலமேல' என்பதற்கு மாறாக, 'உடம்புநிறைய' என்று சொல்லியிருக்கலாம்.

'ஹரிஜன்வார' த்தில் தலைப்பே சுட்டிக்காட்டுவதைப்போல – நாடகம் முழுவதிலும் கூர்மையான நையாண்டி விரவிக் கிடக்கின்றது; ஹரிஜன முன்னேற்றமும், தொட்டராயரின் தேர்தல் பிரச்சாரத்துக்காக வீடுவீடாகத் திரிந்த தாத்தாச்சாரிக்கு வெங்கட ரமணாச்சார்யரி டமிருந்து வாங்கிக் கொடுத்த கேலிப் பேச்சு வெகுமதி இது:

"என்னடா தாத்தாயாசாரி, பொலயருக்கு உபநயனம் (பூணூல் போடல்) செய்ய காண்ட்ராக்ட் புடிச்சிருக்கியாமே! உன் பூணூல் பண்ற உத்யோகம் வளர்ந்துடிச்சிப்பா" (பக். 25)

மூலைவீட்டு மத்வாச்சாரி இந்த தாத்யாசாரியினால் 'பொய் மரணச் சான்றிதழ்' கையெழுத்துக்காக உதவிபெற்று இப்படி கேள்வி கேட்கிறானாம் – ஏன்டா தாத்யாசாரி பொலைய பீர்ய உங்க மடத்துக்கு திவானாமே, அப்பிடியாடா?

வீர வைஷ்ணவனான இந்த தாத்யாசாரி தொட்டராயருக்கு தரும் நட்பான அறிவுரை இது: "ராயரே. ஹரிஜனம்னு கூப்புட வேணாம் அந்த பொலைய முண்டச்சி பசங்கள. வேணும்னா 'ஹரஜன' (சிவஜனம்) ன்னு கூப்புடுங்க. அந்த ஸ்மார்த்தனுங்களுக்குத்தான் தர்மம், நேமநிஷ்டம் ன்னு ஒண்ணும் கிடையாது. (பக். 25.)

தந்தையின் வேலையை தான் மேற்கொண்டு செய்வது மகனின் கடமையல்லவா? அந்தக்கடமை என்னவென்பதை நாடகக்கார வசந்தன் கூறுகிறான்:

"தகப்பன் பிள்ளைங்களைப் பெத்தா, மகன் பேரப்புள்ளைங்களைப் பெறுவது" (பக். 19). வேணக்கா கூறும் ஒரு உரையாடல் இது:

"நல்லாயிருக்குன்னு வீட்டுத்தெய்வத்த கடைத்தெருவில கொண்டுபோய் வைக்க முடியுமோ!" (மூன்றாவது பதிப்பு பக். 73).

மதிப்பை இழந்துவிடட சநாதன தர்மம் என்றால் 'சத்தாதன தர்மம்' (செத்தவனின் தர்மம்) என்னும் வசந்தனின் பேச்சு அக்கினிப் பொறியாகவுள்ளது.

கடைசிக் காட்சியில் சாக்கடையில் விழுந்த குழந்தையை யாரும் எடுக்கும் தொல்லைக்குப் போகாமலிருக்கும்போது, முன்வந்த வேணக்கா குழந்தையை எடுத்துக் கொண்டு பேசுகிறாள்:

"அய்யா, புலையரானால் அடிபடாதா?" என்று. இந்த பேச்சு தாய்மை உணர்வினால் மட்டுமல்ல, மற்ற பயன்படாத வெறும் வாய்ப்பேச்சாளர்களை சொல்லம்பால் அடிப்பதுபோலவும் உள்ளது. நல்ல உள்ளம் கொண்ட தாய்மையின் மறுவடிவம்தான் வேணக்கா. 'ஹரிஜன்வார'த்தில் தொட்டராயர், வசந்தன் இன்னும் யாரேயாகட்டும் எந்தப் பாத்திரமும் வேணக்காவின் மட்டத்திற்கு உயர்ந்து வருவதில்லை. வேணக்கா தன் மனிதாபிமான இயல்பை பேசிக்காட்டுவதில்லை; கடைபிடித்துக் காட்டுகிறாள். புரட்சிகர நாடகத்தின் கற்பனை ஆர்வத்தில் மட்டும் வெளிப்படும் வசந்தன் அறிவாளி என்பது உண்மை. ஆனால் அவன் செயல்படுவதென்பது மிகவும் குறைவு. மற்றவன் சியாமா. விதவையை மறுமணம் செய்துகொண்டு புரட்சிக்காரன் என்று காட்டிக்கொள்ள வசந்தனின் வார்த்தைகளை முணுமுணுப்பான்; அவன் உதவியை நாடுவான்; தன் வீட்டிலேயே தன் கண்முன்பாகவே நடமாடிக் கொண்டிருக்கும் மிகவும் சுலபமாகவே நடக்கக் கூடிய, யமுனாவை மணம் முடிப்பதற்காக. இப்படித் துணி வில்லாதவன், ஆண்மையற்ற கதாநாயகன் சியாமா; மற்றவன் தாத்யாசாரியோ யமுனாவின் 'சோறுவடிக்கும் தவலை' சம்பவத்தில் தனது கள்ளத்தனத்தை தானே வெளிப்படுத்திக் கொண்டு கைசுட்டுக்கொள்ளும் ஆசாரமில்லாத ஆசாரி. சமூகத்தை புதுமைப்படுத்த வேண்டுமென்பதைவிட, சமூகத்திலிருக்கும் உண்மையான தார்மிக, பண்பாட்டு மதிப்பீடுகளை காப்பாற்றிக் கொண்டு வரவேண்டுமென்பது அவரது இலக்கு. 'ஹரிஜன்வார' ஸ்ரீரங்காவின் முக்கிய வடிவமான டிராஜி–காமெடிக்கு முதல் எடுத்துக் காட்டாக உள்ளது. ஸ்ரீரங்கா தேர்ந்தெடுத்துக்கொண்ட இடைத்தட்டு மக்களின் வாழ்க்கை கேலிக்குரிய ஒன்று என்பதோடு இரக்கத்திற்குரியதுமாகும்– என்கிறார், கே.டி. குர்தகோடியவர்கள். (யுகதர்மம் மற்றும் இலக்கிய தரிசனம். பக். 107)

'பிரபஞ்ச பாணிபத்து' மொத்த குடும்பமும் வீட்டுக்கு மருமகள்கள் வந்த பிறகு அண்ணன் தம்பிகளின் இடையில் பங்குக்காக விரிசல்விட்டு, அது எப்படி உடைகிறது என்று காட்டும் ஒரு விருவிருப்பான படைப்பு.

பங்குக்கான சண்டை எந்த நிலைக்கு செல்கிறது என்னும் கற்பனை நமக்கு ஏற்படுகிறது. ரங்கண்ணா வெங்கண்ணா இவர்களின் அடிக்கடி வரும் நுழைவு, மறைவுகளி னாலேயே அவர்கள் பேசும் ஆவேசமான ஒவ்வொரு சொல்லும் நெருப்புப்பொறி பறக்க வைக்கிறது. இதைக் கேளுங்கள்:

ரங்கண்ணா – (இடப்பக்க வாயில் வழியாக வந்து) யாரு? யார் அப்படிச் சொன்னது? (வலதுபக்க வாயில் பக்கம் கோபத்தோடு கை காட்டியவனாக) ஏய்... நான் வக்கீல் வேல செய்யிறது அவ்வளவுல தான் இருக்குன்னு சொன்னியாமே... உஷார் உஷாராயிருன்னேன். இந்த வீட்டுக்கு பெரியமகன் நான். ஞாபகமிருக்கட்டும்! (கோபத்தோடு வாயில் வழியாக உள்ளே போகிறான்).

வெங்கண்ணா – (வலது கோடி வாயில் வழியாக வந்து) யாரு? யார் அப்படிச் சொன்னது? (இடப்பக்க வாயில் பக்கம் கோபத்தோடு கை காட்டியவனாக) அண்ணன்னு பயம் காட்றான் எனக்கு! கடையிலயிருக்கிற காசெ நானே எடுத்துக்கிறேன்னு சொல்லிட்டு நான் கொண்டுவந்து வச்சிருக்கிற சேலையையும் எடுத்துட்டு போறதுக்கு வெக்கமாயில்ல உனக்கு? (வந்தவழியாகவே திரும்புகிறான்.)

ரங்கண்ணா – (முன்புபோலவே வந்து) வெக்கம்? வெக்க மில்லையான்னு கேக்கிறவன் யார்டா? முந்தாநாள் என் மகனுக்கு சளிபுடிச்சினிருந்தப்போ உன் பொண்டாட்டி அந்தக் கொழந்தய பச்சத்தண்ணியில குளிப்பாட்டினாளாம் – அப்போ இருந்திருக்கணும் வெக்கம்! மானம் கெட்டவனே! (போகிறான்)

வெங்கண்ணா – (முன்புபோலவே வந்து) மானங்கெட்டவன்? மானங்கெட்டவன்னு சொல்றது யாரு? போனமாசம் என் பொண்டாட்டி அவங்கம்மா ஊட்டுக்கு போகும்போது வழியில கொழந்த குட்டிக்காவது பாலும் கட்டுச்சோறும் வேணும்னு கேட்டதுக்கு குடுக்கலையாமே உன் பொண்டாட்டி! கேளு அவளையே, துஷ்டருங்க... எல்லாரும் துஷ்டருங்க... (போகிறான்)

ரங்கண்ணா – (முன்புபோலவே வந்து) துஷ்டன்? துஷ்டன்னு சொன்னவன் எவண்டா? போன வருசம் என் மகனுக்கு உபநயனம் நடக்கும்போது திண்பண்டத்த திருடி அம்மா ஊட்டுக்கு யாரு அனுப்பினது – கேளு உன் பொண்டாட்டிய – அதுக்கப்புறம் சொல்லு அப்படின்னு. பீடைங்க – பீடைங்க எல்லாரும்! (போகிறான்)

வெங்கண்ணா–(முன்புபோலவே வந்து) பீடைங்க? பீடைங்கன்னு சொல்றது யாரு? இப்பொதான், மூணுவருசத்துக்கு முன்னால என் பொண்டாட்டி கர்பமா இருந்தப்போ அவளுக்கு சீர்பண்ணின ரவிக்க–

துண்டு எல்லாத்தையும் யாரு திருடினது– கேளு உன் பொண்டாட்டிய! கேட்டுச் சொல்லு. திருடங்க – திருடங்க எல்லாரும்! (போகிறான்)

ரங்கண்ணா – (கோபத்தில் பதறியவனாக வந்து) எந்த காலிப்பய என்ன திருடன்றது?

வெங்கண்ணா – (கோபம் மிகுந்தவனாக வந்து) எந்தத் திருட்டுப்பய என்ன காலிப் பயன்னு சொல்றது?

ரங்கண்ணா – நீ யாரெடா திருடன்னே?

வெங்கண்ணா – நீ யாரெ காலிப்பயன்னே?

ரங்கண்ணா – என்ன திருடன்னவன்தான் காலிப்பய!

வெங்கண்ணா – என்ன காலிப்பயன்னவன்தான் திருடன்!

(இருவரும் இனி என்ன பேசுவதென்று தெரியாமல் மலைத்து போய் நிந்கின்றனர். இவர்களைவிட அதிக மலைப்போடு ஸ்ரீபதி ஒவ்வொருவரையும் பார்த்துக்கொண்டிருக்கிறான்)

மேலேயுள்ள உரையாடல் நாடக மேடையின் மீது செயல் வடிவத்தையும், உயிர்ப்பான நடவடிக்கைகளையும் ஆவேசமான சூழ்நிலையையும் உருவாக்குகின்றது. இது ஸ்ரீரங்காவின் உத்திச் சிறப்பாகும்.

எதுவும் செய்யமுடியாத வீட்டுத் தலைவனான பிரஹலாதராயன், பங்குக்காக அடித்துக்கொள்ளும் பிள்ளைகளின் பாணிபத் போரை சாட்சியாக பார்த்துக்கொண்டு நிற்கிறான். பென்ஷன் வாங்கினாலும் பணபலம் இல்லாததால் பேருக்கு மட்டும் வீட்டுக்கு தலைவனாக இருக்கிறான். மூன்றாவது மகன் ஸ்ரீபதி எம்.ஏ. முடித்தும் வேலை கிடைக்காமல் வீட்டுக்குள்ளேயே உட்கார்ந்திருப்பது பிரஹலாதரா யனுக்கு பொறுத்துக்கொள்ள முடியாததாகயிருக்கின்றது. ரங்கண்ணன், வெங்கண்ணன் இருவருமாவது கைநிறைய சம்பாதிக்கிறார்களா யென்றால் அதுவுமில்லை – ஒருவன் வக்கீல், இன்னொருவன் வியாபாரி. ஸ்ரீபதி அநாதை, மற்றவர்களால் வளர்க்கப்பட்டவனென்றும் அவனுக்கு பங்கு கேட்க உரிமை கிடையாது என்றும் அண்ணன்களின் வாதம். பரம்பரை சொத்திலும் ஸ்ரீபதிக்கு சட்டப்படி வரவேண்டிய பங்கிற்கும் குறுக்கே வருகிறார்கள். அப்படியானால் ஸ்ரீபதிக்கு வரவேண்டிய பங்கு? ஸ்ரீராமச்சந்திரனுக்கு வந்ததைப்போல காட்டுப் பங்கு! தன் மனைவி ரமாவை அழைத்துக் கொண்டு வீட்டைவிட்டு வெளியேறுகிறான் ஸ்ரீபதி. வெளியேறி ஒரு வேலையையும் தேடிக்கொள்கிறான். ஊரில் பிளேக்நோயின் தொல்லை துவங்கியதும் வீடுவீடாக சென்று மருந்து கொடுப்பது, ஊசிபோடுவது,

குழந்தைகளை நோயிலிருந்து காப்பாற்றுவது – இம்மாதிரியான சமூகச் சேவை செய்யும் வேலை. இருந்த வீட்டில் ஒரு சிறுபாகமாவது தனக்கு சேரவேண்டியிருந்தும் அதைத் தியாகம் செய்து புலையர்களின் சேரியில் பாழடைந்த வீடொன்றில் வசித்து வருகிறான்.

இங்கு ரங்கண்ணனும் வெங்கண்ணனும் சீமெண்ணெய் எடுக்கும் குழாய்த்தண்டு, கம்பி, பொனல், உடைந்த தவலையின் அடிபாகம், குடத்தின் கழுத்து, மேல் மூடித்தட்டு, மண்ணு, மணல், தானியம், தவசம் என்று எல்லாவற்றையும் இருபாகமாகப் பிரித்துக் கொள்கிறார்கள்; இவையெல்லாம் தாங்களே சம்பாதித்தது, பரம்பரை சொத்தல்ல என்று கூறி. பரம்பரை நாற்காலி, தன்னுடையது இல்லையானாலும் உடைந்த நாற்காலிக்கு போட்டிருந்த கட்டைப்பலகை தன்னுடையது என்று ஒருவன் பிடுங்கிக்கொள்ள, இன்னொருவன் அதன் உடைந்த கைப்பிடி தன்னுடையது என்று பிடுங்கிக் கொள்கிறான். இப்படி பங்குபோடும் காட்சியை நையாண்டி நகைச்சுவை மூலமாக நாடகக்காரர் மிகவும் சுவைபடக் காட்டு கின்றார். "பிரபஞ்ச பாணியத்" தின் கதையம்சம் இப்படி (பகை யென்னும்) புகைமண்டி முகிலைத் தொடுகிறதென்பதை இங்கு பார்க்கின்றோம்.

நோய்த் தொல்லைக்கு இறையான ஏழைகளுக்கு தொண்டு செய்தபடி புலைச் சேரியில், பாழடைந்த வீட்டிலிருக்கும் ஸ்ரீபதியின் மனைவி ரமாவே பிளேக் நோய்க்கு பலியாகின்றாள். அதன் பிறகு நாடகமும் கண்ணீரைக் கசியவைக்கும் இறுதியை அடைகின்றது. நாராயணாசாரிக்கு ஸ்ரீபதி கூறுகிறான்.

"நானும் ஸ்ரீராமனைப்போல காடுதான் என் பங்கு என்று உமக்கு அன்று கூறியது வேடிக்கைக்கு என்று எண்ணினீரா என்ன? அவள் (ரமா) சீதாதேவியைப்போல் பூமாதேவியின் மடிக்குள் சென்றுவிட்டாள். நமது பசநிங்கன்தான் என்னுடைய ஹனுமான்; பரசுராமனை – தன் ஜாதி தர்மத்தைக் கைவிட்ட பரசுராமனை – வென்று அவனது கோடாலியைப் பறித்து இவன் கையில் கொடுத்திருக்கிறேன்... வில்லைப்போல ஏர்க்காலை என் மார்பில் பாய்ச்சிப் (ஏற்றிப்) புறப்படுகிறேன் என்றேன் ; ரமாவிடம் போய் சேர்ந்துகொள்ள" என்று கூறி புறப்படுகிறான் ஸ்ரீபதி. மீண்டும் கூறுகிறான்:

"பாபத்தின் போர் முடிந்து இப்போது சமூகத்திற்குள் முறைகேடுகள் ஏற்பட்டுள்ளது. புத்திசாலிகளான வஞ்சகர்களும் மதக்கள்ளர்களும் அதிகமாகிவிட்டனர். சமூகத்தில், அறிவுரை கூறும் சாக்கில், மதத்தின் போர்வையில் போகுமிடமெங்கும், இப்பிர பஞ்சத்துப் பயணிகளைக் கொன்று கொள்ளையடிக்க கிளம்பியுள்ளனர். அந்த வஞ்சகர்களையும் மதக்கள்ளர் களையும் அடித்து விரட்டுவதற்கு புறப்பட்டேன்... கையில் கோடாலி, தோள் மீது கம்பளி, சமூகமே சாதி, உழைப்பதே நீதி..."

ஒரு குடும்பத்தின் பிரிவு, உணர்வுப் போராட்டங்களையே 'பிரபஞ்சத்து பாணிபத்து'' படம் பிடித்தாலும் சமூகத்தின் ஒற்றுமை எப்படி பாழாகிறது என்பதன் ஒரு விளக்கமாகவும் அது இருக்கிறது. பழங்காலத்து பிராமணியத்தின் வைதீகக்கல்வி, புலமை, பெருமை, ஆசாரம், சிந்தனை, குலகவுரவம், கலாச்சார மதிப்பீடுகள் இன்று எவ்வாறு துன்ப துயரங்களுக்குக் காரணமாகி பயனற்றுப் போகிறது என்பதை இங்கு காணுகின்றோம். மொத்த குடும்பத்தின் பெருமை, பலம், சிறப்புகள் எல்லாம் இழந்து பிராமண சமூகம் வியப்புக்குரிய வகையில் குருட்டு ஆசார அனுஷ்டானங்களை மட்டும் கெட்டியாகப் பிடித்துக் கொண்டிருப்பதை இந்நாடகம் காட்டுகின்றது. பிரஹலாதராயன், ஆற்றாமை– இயலாமையின் குறியீடாக இருந்தால், இதில் வரும் நாராயணாசாரி பிராமண சமூகத்தின் இறங்குமுக இழிவுக்கு குறியீடாக இருக்கிறான். ஸ்ரீபதிமட்டுமே வீரநாயகனென்று கூறலாமென்றால், காட்டில் மனைவியைத் தொலைத்த நளனைப்போல் சேலையில் வேட்டி, ரவிக்கையில் சட்டை உடுத்திய அவனது நடவடிக்கை கேலிக்குரியதாகி பொய்யான வீரத்திற்கு எடுத்துக் காட்டாகின்றது. எத்தகைய மோசமான நிலைமையையும் தனது வினோதமான உணர்வுகளால் வளைத்து எளிமையானதாக்கிவிடும் ஆற்றலுள்ள இந்த அவல நாயகன், தனது நீளநீளமான முழக்கங்கள், உரையாற்றல்களினால் கம்பெனி நாடகங்களின் 'ஹீரோ'வைப்போல் மாற்றம் பெற்றுவிடுகிறான். இவனது சமூகத்தொண்டு வேட்கை பூமித்தாயின் மகளான ரமா இறக்கும் நேரத்தில் அவளையே பின்பற்றி ஸ்ரீஹரியைச் சேரும் பாவனையில் முடிவை நெருங்கும் பயத்தைக் காட்டியவாறு, மீண்டும் பூமித்தாயின் மகன் பசநிங்கனின் பின்னால் சென்று 'எதிர்நீச்சல் போடணும், இருந்து வெற்றி பெறணும்' என்னும் தத்துவ ஞானத்தை வெளிப்படுத்தும் ஸ்ரீபதி, டிராஜிக்–ஹீரோவாகாமல் டிராஜிக்–காமிக் ஹீரோவாகிறான்.

“நரகதல்லி நரஸிம்ஹ”, “சந்த்யாகால”நாடகங்களில் சமகாலத்து உணர்வுள்ள ஸ்ரீரங்கா நாடகக் கலை, பாத்திரப் படைப்பு, பாணி, உத்தி, நிகழ்த்துதல், அறிவுபூர்வமான அணுகுமுறை, பிரச் சனைகளை அலசும் நையாண்டித்தனமான நகைச்சுவை ஆகியவை களால் தன் வளர்ச்சிப்படிகளில் ஏறவேண்டுமென்று நாட்டம் கொண்டி ருப்பதை நம்மால் பார்க்க முடிகிறது. 'நரகதல்லி நரஸிம்ஹ' நாடகத்தில் நரசிம்மன் எமனுடன் உரையாடும் கனவுக் காட்சியைப் போன்ற கற்பனைப்போக்கு சமகாலத்து பிரச்சனைகளின் யதார்த்தத்தை எடுத்துக்காட்டுவ தற்காகவே கையாளப்பட்டிருக் கின்றது. முதுகெலும்பில்லாத இளைஞர்களுடைய வாழ்வின் பொருளற்ற தன்மை, வேலையின்மை, அஞ்ஞானம், தர்மத்தைப்

பற்றி கொண்டிருக்கும் தவறான எண்ணங்கள் நாடகக்காரரின் நையாண்டிக்கு இலக்காகின்றன.

'நரகதல்லி நரஸிம்ஹ' நாடகத்தின் சீரியதன்மை, ஓட்டம், விருவிருப்பு ஆகியவை 'சந்தியாகால' த்தில் காணக்கிடைக்காது. 'சந்த்யா கால'த்து ஓய்வூதியக்காரனே இச்சாதாரண வெற்றுப் பேச்சுக்கு மையம். ஓய்வு பெற்ற பிறகு அவனுக்கு 'சந்த்யா கால' (சாயுங்காலம்) கிடைக்கப்பெறுகிறது. சந்த்யாகாலம் என்றால் சந்த்யாவந்தனம் செய்யும் காலம். ஊழியத்தில் இருந்தபோது அவனுக்கு சந்த்யா வந்தனத்திற்கு வாய்ப்பே கிடைக்கவில்லையோ என்னவோ, இப்போது சந்த்யாவந்தன எண்ணம், காலம் வந்திருக்கிறது. இருந்தாலென்ன பெண்ணின் வளையோசை, ஸ்டவ் ஒலி, வெளியே விருந்தாளிகள் வருவதைக் குறிக்கும் செருப்புகளின் ஒலி, அவனது மனதைக் கலக்கிவிடும். 'கையில் ஜெபமாலை, வாயில் மந்திரம், துணியால் முக்காடு முகத்துக்குப் போட்டு பிறன்மனைவியர் சிந்தனை மனதில் நினைப்பான்! கடும் வைராக்கியசாலி என்றெண்ணுபவன்'. இந்த ஓய்வூதியக்காரன், பாழ்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் பிராமணியத்தின் உண்மை எடுத்துக்காட்டாக விளங்குகிறான். மகன் புட்டு வாரிசுதாரனாக வேண்டும்; பிராமணியத்தின் பழம்பெருமைகளைக் காப்பாற்றுவதற்கல்ல, அப்பனின் 'வைப்பு' நஞ்சாசாணியின் வாசனைக்கு வாரிசாக, இளம் விதவையை மணந்து முன்னேற்ற வேண்டுமென்கிறான். ஆனால், இந்த விஷயம் தந்தையின் காதுக்கும், கண்ணுக்கும் எட்டாமல் நடைபெற வேண்டியுள்ளது. இதற்கு உதவி நண்பன் வெங்கப்பனிடமிருந்து. வீட்டுக்கு ஒரு சுத்தமான பிராமணன் வந்திருக்கிறான் என்று அவரிருவரும் கிழவனிடம் நையாண்டி நாடகம் நடத்துகிறார்கள். அவர்கள் செய்யும் கிண்டல் கேலிகளுக்கு ஓய்வூதியக்காரக் கிழவன் ஈடாகவேண்டும். இவர்களின் இளமை விளையாட்டு வெங்கப்பனுக் காக ஒரு முப்பிரி பூநூல் சம்பாதிப்பதில் வீணாகிறது. இவ்வளவு கல்வியறிவுள்ள இவ்விளைஞர்களின் கண்முன்பு எதிர்காலத்திற்கான சீரிய இலக்கு இல்லை. நாடகத்துள்ளிருக்கும் திடமான பாத்திர மென்றால் அது புட்டுவின் தாய் வயசான சுமங்கலி. ஆனால் அந்த அபலை குடும்ப பாரத்தை சுமந்து சுமந்து வாழ்க்கையை நடத்துவதே அவளது திறமை. கிழவனான கணவனுக்கு எதிராக போர்க்கொடியைத் தூக்குமளவுக்கு துணிவு அவளுக்கில்லை. மறுபக்கம் புட்டனும் அவ்வளவே, பலவீனமுள்ள படித்த இளைஞன்.

சந்த்யாகாலம், பழைய தலைமுறையும் வரவிருக்கும் புதிய நிலைமைகளும் சந்திக்கும் நேரத்தை குறிப்பிடுவதானாலும் பழைய தலைமுறையின் கடைசி மூச்சு இறுதிக் கட்டத்திற்கு வந்து புதிய நிலைமையின் புட்டு–வெங்கப்பனைப்போன்ற பலவீனமான, சிந்தனாசூன்ய இளைஞர்களின் மூலம் திடமான அடித்தளத்தை அமைத்துக்கொள்ளவில்லை.

இத்தகைய நிலையில் 'சந்த்யா காலம்' சாதித்ததுதான் என்ன? எதுவுமில்லையென்று திறனாய்வாளர்கள் கூறியுள்ளனர். ஒய்வூதியக்காரன் இறுதியில், 'திருட்டுத்தனமாக வேசியருடன் கூடி விழுந்து முழங்கால் முறித்துக்கொள்ளும்' காட்சி அடையாளம் காட்டுவதாக உள்ளது. "சந்த்யா கால"ம் என்னும் தலைப்பு சாதித்தது, அது நாடகக் காரரின் பெருமைக்கும் புகழுக்கும் 'சந்த்யா கால' மாகவே துவங்கியதோ என்னவோ என்னும் ஒரு அச்சத்தையும் வெளிப்படுத்தியிருப்பதும் உண்டு. "சந்த்யா கால' த்திற்குப் பிறகு வெளிவந்த எந்த நாடகமும் இவ்விருப்பங்களை முழுமையாக்கும் திறன் படைத்தவைகளாக இல்லை." என்று 1960–ல் வெளிவந்த 'யுகதர்ம ஹாகு சாஹித்ய தர்சன' (யுகதர்மம் மற்றும் இலக்கியக் காட்சிப்பாடு – பக். 109) கட்டுரையில் கே.டி. குர்தகோடி குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால், 'சந்த்யா கால' த்து திருப்பம் ஸ்ரீரங்காவின் நாடகத் திறமையின் தோல்விக்கு அறிகுறியாகாமல் வெற்றிகரமான விளைவினைக் காட்டும் கொடியாக பரிணமித்தது. அவரது "கத்தலே பெளகு" (இருளும் ஒளியும்), "கேளு ஜயமேஜய" (கேள் ஜயமேஜயராஜனே) இதற்கு எடுத்துக்காட்டுகளாகும்.

'சந்த்யா கால' நாடகக்காரனுக்கும் பார்வையாளர்–படிப்போருக்கும் ஏமாற்றத்தைத் தருவதற்கு காரணமென்ன வென்றால், இதில் பழையது–புதியது ஆகிய இரண்டு தலைமுறை களுமே சமூகத்திற்கு நம்பிக்கையை உருவாக்குவதாக இல்லை. 'ஹரிஜன்வார' நாடகத்தின் வேணக்காவைப் போலவே இங்கு புட்டனின் தாய் உளுத்துப்போன ஆசாரங்களை வீதிக்குக் கொண்டு வருகிறாள். பெண்மையென்பதே நமது சமூகத்தில் கண்ணீர் சிந்துவதற்காகவே பிறப்பெடுத்திருக்கிறதோ என்னும்படி இருக்கிறது. இந்நாடகத்தின் தாய்பாத்திரம், உள்ளுக்குள் கண்ணீர் விட்டு கலங்கினாலும் நாடகத்தின் வெளிப்புறச்சூழல் பிராமணியத்தில் பொள்ளல் (வெறுமை) தன்மையை நகைச்சுவை நையாண்டி மூலமாக குறிப்பிட்டுக் காட்டுகின்றது. ஒய்வூதியக்காரனின் சந்த்யா வந்தனம்; வீட்டுக்கு விருந்தாளியாக வந்த புட்டனின் நண்பன் வெங்கப்பா தன் பிராமணத்தனத்தை நிருபித்துக் காட்டுவதற்காக முப்பிரி பூநூலொன்றை சோதித்துப் பார்ப்பது ஆகிய இரண்டு விஷயங் களுமே எவ்வளவு கீழானதாகத் தோன்றுகின்றதோ அதேயளவு அவைகளின் பழைய அகடவிகடங்களும் மேலோங்கித் தெரிகின்றது.

'சந்த்யாகால' த்தின் மூன்றாம் பதிப்பின் (1961) முன்னுரையில் நாடகக்காரர் ஒரு கருத்தைச் சேர்த்துள்ளார்.

"முதலில் இந்நாடகத்தை வெளியிட்டபோது இதன் பெயரைப் பற்றி சிலவற்றை எழுதியிருந்தேன். 'என் எழுத்துக்கு இது சந்த்யாகாலமா?' என்று நானே கேட்டுக்கொண்டிருந்தேன். 'சந்த்யாகாலம்' உண்மை என்றே

சொல்லலாம். 'சந்த்யா கால' நாடகத்திற்குப் பிறகு இன்றுவரையுள்ள (1961) காலகட்டத்தில் ஏழு நாடகங்களையும் ஐந்தாறு நாவல்களையும் எழுதியிருக்கிறேன். உத்தி, பாணி ஆகியவைகளின் பார்வையிலிருந்து என்னிடம் மகத்தான மாறுதல் ஏற்பட்டது தெளிவாகத் தெரிகிறது." அதாவது, திரு குர்தகோடி அவர்கள் யூதித்திருப்பதைப்போல 'சந்த்யா கால'ம் ஸ்ரீரங்காவின் நாடகத் திறனின் (பொழுதுசாயும்) சந்த்யா காலமாகாமல் (பொழுதுபுலரும்) சந்த்யா காலம் எனத்தோன்றி 1961–க்குள் ஏழு நாடகங்கள் வண்ணமயமான வானவில்லின் பெருமையைப் பெற்றன.

சுமார் எழுபது முறை நிகழ்த்தப்பட்ட 'சந்த்யாகாலம்' சீரிய தத்துவங்களை சொல்வதற்கு புறப்படாவிட்டாலும் தொடர்ந்து நகைச்சுவை ஊற்றுக் கண்ணாகப் பொங்கி, பார்வையாளர்கள் சுவைப்பதற்கேற்ப பலவற்றைக் கொண்டுள்ளது. இதுவொரு பொழுதுபோக்கு அம்சங்கள் நிறைந்த எளிய நகைச்சுவை நாடகமாக யிருந்தாலும் தன்னுடையதேயான கிண்டல் கேலிகளினால் தார்மீக வேடம் புனைந்த சமூகத்தின் மடமையைத் தோலுரித்துக் காட்டும் அறிவு பூர்வ வனப்பு கொண்டதாக உள்ளது. ஒன்றிரண்டு உரையாடல் களை எடுத்துக்காட்டாகப் பார்க்கலாம்.

கிழவன்: (வைராக்கியமான குரலில்) நீங்க பன்றதும் வேணாம், சொல்றதும் வேணாம். இந்த வீடு இத்தக் குடும்பம் போறும் போறும்னு ஆயிடுச்சு எனக்கு.

பாட்டி : (வியப்பை வெளிப்படுத்தி) இந்த ஊடு, இந்த குடும்பம் போதும் போதும்னு ஆயிடுச்சின்னு சொன்னா? இனிமேலயும் இந்த தள்ளாத வயசுல புதுஊடு, புது குடும்பம் வைக்கணம்ற நெனப்பா உங்களுக்கு?

கிழவன் : (கோபத்தோடு) புதுக்குடும்பம் வைக்கணும்னு யாரு சொன்னாங்க?

பாட்டி : இல்ல தெனம்போல சந்த்யாவந்தனம் பண்றதவுட்டுட்டு கல்யாணமாப்பிள மாதிரி அலங்காரம் பண்ணிட்டு வெளிய பொறப்புட்டிருக்கீங்களே அதனாலதான் கேட்டேன்.

கிழவன்: (சோர்வடைந்தவனாக) புண்ணியவதி, ஒருமுற மாப்பிள்ள ஆனதே போதும், போதும்னு இருக்குது. கடவுளு எத்தன ஜென்மம் எனக்குக் கொடுத்தாலும் "பால சந்நியாசி யாகவே என்னெ பொறக்க வை"ன்னு வேண்டிக்கணும் போலயிருக்கு. (மகனிடம், மறுநாள் அவனுக்கு 'அவிதவா நவமி' செய்ய வேண்டியதை நினைவூட்டி) உம்.......இப்போ நான் வெளிய போறேன்..... நீ........நீ ராத்திரி சாப்பிடாமயிரு.

புட்ட: நீங்க வர்ற வரைக்கும் சாப்புடல

கிழவன்: (கோபத்தினால்) நான் வர்ற வரைக்கும் இல்ல; நாளைக்கு பகல்வரைக்கும் நீ சாப்பிடக் கூடாது.

புட்ட: நாளைக்குப் பகல்வரைக்குமா? அப்போ இன்னைக்கு ராத்திரிக்கு நீங்க வீட்டுக்கு வரமாட்டீங்களா...............

கிழவன் : (பாய்ந்து) சனியனே! எனக்காக சொல்லல........உனக்காக சொல்றேன்................ராத்திரி சாப்பிடாதேன்னு...........

புட்ட : (திடுக்கிட்டு) எனக்காக சொல்றீங்களா? (சிரித்துவிட்டு) குளிர்காய்ச்சல் வந்திருக்கிறது எனக்கில்ல அந்த வெங்கனுக்கு..........(நாக்கைக் கடித்துக் கொண்டு) வெங்கடரமணாசார்யருக்கு.............

'சந்த்யா கால' ஸ்ரீரங்காவின் படைப்புத் திறனின் சந்த்யா காலம் என்று சொல்வதை விட தொழில்முறையற்ற நாடக அரங்கின் செயல்பாடுகளுக்கிடையில் வரும் இடைவேளை என்று கூறலாம். இந்த இடைவேளைக்குப் பிறகு அவருடைய திறன் மீண்டும் துளிர்த்துக் கொள்கிறது. முந்தைய நாடகங்களின் போக்கு/பாணியிலிருந்து, அவற்றின் பிடிப்பிலிருந்து விடுபட்டு, புதிய பாதையில் நடைபோடு கிறது. இதுவரையிலான ஸ்ரீரங்காவின் நாடகங்களை படிக்கும்போது ஒரு கேள்வி எழுகின்றது. அதாவது, ஒரே நாடகத்தைப் படித்த அனுபவம் ஏற்படுகிறது என்று திறனாய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர். இதன் பொருள், 'உதர வைராக்ய'விலிருந்து 'ஜீவன ஜோகாலி' வரையில், முக்கியமாக 'சம்சாரிக கம்ச', 'ஹரிஜன்வார', 'பிரபஞ்ச பானிபத்து', 'நரகதல்லி நரசிம்ம', 'சந்த்யா கால' ஆகிய நாடகங்கள் பழைய பெருமைகளை இழந்து அறிவற்ற மூடப்பழக்கவழக்கங்களின் அழிவுப் பாதையை மேற்கொண்ட பிராமண சமூகத்தின் பரிதாபகரமான படப்பிடிப்புகளாக மட்டுமே உள்ளன என்பதாகும். இதுவே ஸ்ரீரங்காவின் ஒரு குணஇயல்பாகவும் குறைபாடாகவு மிருந்தது. 'கத்தலே பெளகு', 'கேளு ஜனமேஜய' நாடகங்களினால் இக்குற்றச்சாட்டுகளிலிருந்து விடுபட்டு ஸ்ரீரங்காவின் நாடகத்திறன் அடிப்படையான மனிதஇயல்பையே – அதன் நிறைகுறைகளையே – கண்டுபிடித்து நாடகத்தில் படம் பிடித்துக் காட்டத் தொடங்கியது. ஆனால் இறுதியாக எழுதப்பட்ட சில நாடகங்களின் உள்ளடக்கம், நாடகக்கலை உத்தி, உச்சகட்டம் ஆகியவைகளில் 'கத்தலே பெளகு', 'தேலிசோ ரங்க இல்ல முளுகிசோ' (மிதக்கவை ரங்க இல்லை மூழ்கடித்துவிடு), 'அபராதங்கள க்சமிசு' (குற்றங்களை மன்னித்து விடு) போன்ற நாடகங்களைப் படிக்கும்போது, மீண்டும் ஒரே நாடகத்தைப் படித்த

அனுபவமே ஏற்படுகின்றது. ஸ்ரீரங்காவின் நாடக படைப்பின் வளர்ச்சிப் போக்கில் இத்தகைய சில கேள்விகள் தலைகாட்டுகின்றன. ஸ்ரீரங்காவின் "சாஹித்திய ஆத்ம ஜிஜ்ஞாசெ" (இலக்கிய வாதியின் ஆத்மார்த்த தேடல்)–யின் 'எனது நாடக நினைவுகள்' என்னும் பகுதியை படிக்கும்போது, நாடக உலகில் 'ஐம்பது ஆண்டுகள் தொடர்ந்து ஈடுபட்டிருந்த ஸ்ரீரங்கா அவர்கள் நாடக படைப்புப் பாதையில் இனி எத்தகைய வழியில் அடியெடுத்து வைத்தார் என்பது பற்றி அவரே கூறுகின்றார். கர்நாடக கல்லூரியில் தமது பதவியை ராஜினாமா செய்துவிட்ட நிகழ்ச்சியினால் பலவகையில் குடும்பத் தொல்லைக்களுக்கு உள்ளான ஆத்ய ரங்காசார்யரை இந்நிலைமையில் சில நண்பர்களும் கைவிட்டு விலகிப்போகும் முயற்சியிலிருந்ததைப் பார்த்து, மனித இயல்பின் தேய்பிறையை அடையாளம் கண்டுகொண்ட அவர், "இறுதியாக அரசியல் ஆர்வத்தில் நாட்டுக்கு சுதந்திரம் கிடைக்க வேண்டும் என்னும் எண்ணத்திற்காக என்னுடைய பார்வை, வெறும் என்னைச் சுற்றியுள்ள சமூகத்திற்காக மட்டும் என்று சுருங்கிப் போகாமல், முதலில் நாட்டை, அதன் பிறகு சுதந்திர நாடு என்பதற்காக மற்ற நாடுகளை–படிப்படியாக உலகம் முழுவதையும் பற்றி சிந்திக்கும் அளவுக்கு விரிவடைந்து கொண்டிருந்தது. இவ்வெல்லா காரணங் களுக்காகவும் வாழ்க்கையின் ஊசலாட்டத்தினால் இதன்பிறகு வந்த நாடகங்களில் சமூகப் பிரச்சனைகளைவிட அந்த சமூகத்தை உருவாக்குகின்ற தனிமனிதனின் இயல்பே அடிப்படைக் கருப்பொருளாகின்றது" (பக். 244) என்று கூறியுள்ளார். "மனித இயல்பே அடிப்படைக் கருப்பொருளாகின்றது" என்று கூறுவதிலி ருந்தே அவரது நாடகத்தின் புதிய போக்கு (அடித்தடம்) எது என்பதை அடையாளம் கண்டுகொள்ள முடியும். இந்த கண்ணோட்டத்தினால் "கேளு ஜனமேஜய" நாடகமும் ஸ்ரீரங்காவின் அடுத்த கட்டத்தின் முதல் மைல்கல் என்று கூறலாம்.

"ஜராசந்தி"யிலும் நேற்று, இன்று, நாளைகளின் பண்பாட்டு, பரலாற்று மதிப்பீடுகளை உருவகப்படுத்தும் மூன்று தலை முறைகளின் தனிமனிதத் தன்மைகள் படம் பிடிக்கப்பட்டி ருக்கின்றன. 'சந்த்யா காலத்'தின் இரண்டு தலைமுறையில் சாதித்திருப்பதென்ன, 'ஜராசந்தி' யில் மூன்று தலைமுறையின் முகங்கள் காணப்பட்டாலும் நமது கண்முன்பு தெரிகின்ற வாழ்க்கையின் மதிப்பீடுகளென்ன, வரலாற்றுச் சத்து–சாரம்தான் என்ன என்று கேள்வி எழுப்பும்படியாக உள்ளது. "நாடகத்தில் காணப்படும் 'சூழ்நிலை', நாட்டில் ஒரு தலைமுறைக்கும் அடுத்த தலைமுறைக்குமிடையில் தெரியவரும் மாற்றங்களின் படப்பிடிப்பு இவ்விரண்டு மட்டுமே என் பார்வையில் இன்றைய காலகட்டத்திற்கு சரியாக உள்ளன என்று தோன்றுகிறது" என்று முன்னுரையில் கூறி, நாட்டு

விடுதலைக்கு முன்பான சுதந்திர போராட்டத்தையும் சுதந்திர விழாக் காலத்தையும் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தும் பித்துக்குளி பாண்டப்பா, எழுதும் பிந்துராயன், முன்னேறிய மிஸ். மந்தாகினி என்னும் மூன்று பாத்திரங்களை படைத்து, நம்முன்னே உரையாட வைக்கின்றார். நாடகக்காரரே கூறுவதைப் போல "இந்த நாடகத்தில் கதையில்லை, ஆனாலும் வரலாறு இருக்கிறது; நிகழ்வுகள் இல்லை, ஆனாலும் முடிவு இருக்கிறது. உரையாடலைத் தவிர வேறு ஒன்று மில்லை என்று படிக்கும்போது தோன்றினாலும் பார்க்கும் போது, ஏதோ நடக்கிறது என்று உணரும்படியாக உள்ளது எனலாம்". ஸ்ரீரங்காவின் மேற்கண்ட கூற்றை கீர்த்திநாத குர்தகோடியவர்கள் திறனாய்ந்து–"ஜராசந்தியில் மூன்று தலைமுறையின் வாழ்க்கை வரலாற்று ரீதியாக சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன என்று சொல்லப்பட்டுள்ளது. ஆனால் அங்கு வரும் பாத்திரங்களை அந்த அந்தக் காலத்து மாதிரிகளென்று கண்டுகொள்வதே கடினமாகிறது. அவைகள் மாதிரிகளாகா மலிருந்தால் வரலாற்றுத் தன்மையை எங்கே காண்பது?" என்று கேள்வி எழுப்பியுள்ளார். பாண்டப்பா, பிந்துராயன், சுப்பண்ணா–இதில் எந்த பாத்திரமும் வரலாற்று தன்மையின் அடையாளத்தைக் காட்டுவ தில்லையென்று ஒவ்வொன்றே சொற்றொடரில் கண்டித்து இறுதியில் – "சுப்பண்ணா மற்றும் மந்தாகினி ஆகியவர்களின் சாதாரண திருமணத்தைப் பற்றி இந்த அளவுக்கு எழுதுவதற்கு தேவை என்ன?" என்றும் கேட்டுள்ளார்.

மூன்று தலைமுறையின் வரலாற்று ரீதியான நன்மை – தீமைகளை பிரதிநிதித்துவப் படுத்தும் தாத்தா, மகள், பேத்தி மற்றும் அவளைக் கைப்பிடிக்கும் சுப்பண்ணா இவர்களனைவரின் ஒவ்வொரு பேச்சும் 'ஜராசந்தி'யை அதாவது நாட்டு விடுதலைக்கு முன்பான மற்றும் விடுதலைக்குப் பின்பான பாரத நாட்டின் சமூகத்தை–நாடகக்காரரின் இலக்கை சுட்டிக் காட்டுகிறது. இந்த உரையாடலை பார்க்கலாம்.

மந்தாகினி : (நின்றவாறே) பெண்ணின் இடம் ஆணுக்குச் சமமானதல்ல.

தாத்தா : (இடையில், பயந்தவனைப் போல) ஆங்?

மந்தாகினி : (அப்படியே உரையாடலைத் தொடர்ந்து) ஆணைவிட மேலானது.

தாத்தா : (மூச்சு வாங்கி) வக்கீல்களின் தீர்மானம் என்னா? (என்று கேட்டுக் கொண்டே சுப்பண்ணாவைப் பார்க்கிறார்)

சுப்பண்ணா : (நின்றவாறே) படைப்பின் விதி இதுதான். பெண்ணுக்கு வீடு................ஆணுக்கு சமூகம்.

மந்தாகினி : அது பழைய போக்கு: அது மாறியாகணும்.

சுப்பண்ணா : (நின்றபடியே) இது புதிய காலம்: இதை சீர்த்திருத்தம் செய்யணும்.

தாத்தா : (மேற்கண்ட இரண்டு பேச்சுக்களை பேசுபவர்களை ஒவ்வொருவராகப் பார்த்து) நெனப்பு பழையது என்னைப் போல, காலம் புதுசு – உங்களைப் போல................... பழையதுல புதுசு கலந்து சேந்துதான் இருக்குது......... ஜராசந்தி இது...............அனுபவமுள்ள கெழவன் அறியா பருவத்து புள்ளைங்களோடு சேர்ந்து கலக்கிற ஜராசந்தி இது.

இப்படி சொல்லிக் கொண்டே தாத்தா, மந்தாகினி மற்றும் சுப்பண்ணா இவர்களின் திருமணத்தை நடத்தி வைப்பவனைப் போல இடதுபக்கம் மந்தாகினியையும் வலதுபக்கம் சுப்பண்ணாவையும் நிற்கவைத்துக் கொண்டு இருவரது முதுகையும் தட்டுகிறார்.

'ஜராசந்தி' நாடகத்தை திறனாய்வதற்காகப் படித்த த.ரா.பேந்த்ரேய வர்கள் இதே மூன்று தலைமுறையின் மூன்று பண்பாட்டு நிகழ்வுகளை 'புதிய குடும்பம்' என்று தலைப்பிட்டு கதாநாயகி 'மந்தார மாலா'வைச் சுற்றி பின்னியுள்ளார். 'மந்தீமதிவி' (மனிதன், மனைவி), 'மந்தீ மக்களு' (மனிதன், மக்கள்), 'மந்தீ மனி' (மனிதன், வீடு), என்னும் மூன்று தலைப்புகளில் மூன்று ஓரங்கங்களென்னும்படி சித்தரித்துள்ளார். பேந்த்ரே அவர்களின் பார்வையில் புதிய குடும்ப கற்பனை, மூன்று தலைமுறைகளின் ஒரு சீர்திருத்தப்பட்ட குடும்ப சித்திரத்தின் மூலமாக முன்வைக்கப் பட்டுள்ளது. ஸ்ரீரங்காவின் நாட்டு விடுதலைக்கு முன்பான, விடுதலைக்குப் பின்புள்ள 'ஜராசந்தி'யின் கற்பனை இதில் இல்லாமலிருந்தாலும் அதிலுள்ள பித்துக்குளி பாண்டப்பா இங்கே 'ஓய்வூதியம் பெறும் குண்டப்பனாக', அங்குள்ள எழுத்துக்கார பிந்தூராயன் இங்கு நாடகக்கார பண்டப்பாவாக, அதிலுள்ள மந்தாகினி, இங்கு மந்தாரமாலாவாக, அங்குள்ள வேலைக்காரன் சென்ன, இங்கு வீட்டு வேலைக்காரன் பக்காவாக, அங்குள்ள சமையற்கார அனந்தனுக்கு ஈடாக இங்கு ஃபக்காவின் மனைவி ஃபகீரியாக வருகிறார்கள். ஒரு பெயர் பெற்ற நாடகக்காரனின் நாடகத்தைப் படித்து இன்னொரு பெயர்பெற்ற கவி – நாடகக்காரர், தன் படைப்புதிறனை தொடங்கும் இந்த ஒரு நிகழ்த்தல் ஒப்பீட்டுப் பார்வையில் மனங்கவரக்கூடியது என்னும் படியுள்ளது.

சமூகப் பிரச்சனைகளைத் தொடும்போது ஸ்ரீரங்கா நையாண்டி, கேலி, எதிர்ப்பு, கண்டனம், நகைச்சுவை, ஏளனம் ஆகியவற்றைக்

கையாண்டு, மரபு – முற்போக்கு, சமயப் போக்கு–அறிவியல் போக்கு, குருட்டு நம்பிக்கைகள் – பகுத்தறிவுத் தன்மை, பழைய தலைமுறை, புதிய தலைமுறை ஆகியவற்றின் கண்ணோட்டங்களிலிருந்து எழும் மோதல்களை எடுத்துக் கொள்கிறார். இம்முறையில்தான் இளைஞர்களை, முதியவர்களை, டம்பாச்சாரிகளை பொறுப்பற்ற வர்களை நாடகமேடையில் கேலிக்கும் ஏளனத்திற்கும் உள்ளாக்கி னாலும் எந்த நொடியிலும் வாழ்க்கையைப் பற்றி சலிப்பு, அலட்சியம் ஆகியவற்றை நாடகக்காரர் காட்டுவதில்லை. வாழ்க்கையில் அக்கறையையும், ஆர்வத்தையும் ஊட்டி, உற்சாகம், இலட்சியப் பிடிப்புகளை சமூகத்தில் நிரப்ப துடிக்கிறார். 'சந்த்யா காலத்' தின் நாயகன், 'சம்சாரிக கம்ச' வின் கைம்பெண் கிருஷ்ணாதாயி மற்றும் ராமண்ணன், 'நரகதல்வி நரசிம்ஹ' வின் நாயகன், 'ஹரிஜன்வார' வின் வசந்தன், 'பாரத பாக்ய விகாத' வின் ஆள் (அதாவது சுவர்க்கவாசியான ஸ்ரீரங்காவின் பூமிக்கு இறங்கிவந்த ஆவி) இவர்களெல்லாம் சமூகத்தின் அநீதிகளுக்கு எதிராக குரலெழுப்பும் கண்டனக் குரல்கள், எதிர்ப்புக் குரல்கள். ஸ்ரீரங்காவின் ஒவ்வொரு சமூக நாடகமும் வாழ்க்கையின் ஒவ்வொரு 'மாடல்' (மாதிரி), காந்தி இயக்கத்தில் பங்கேற்று, சிறைக்குப் போவதைவிட நாடகம் எழுதி தனது சிந்தனை களினால் சமூகத்தின் மேன்மைக்கு உதவியாக இருப்பது பெரியது என்று எண்ணி ஸ்ரீரங்கா எழுத்து இயக்கம் நடத்தியதைப் போலுள்ளது. சாதியக் கொடுமை, தீண்டாமை, பெண்ணுரிமை, சமத்துவம் முதலான கேள்விகளுக்கு ஸ்ரீரங்காவின் பாத்திரங்களின் வாய் வழியாக விடை கிடைக்கின்றன. ஆயிரக் கணக்கான ஆண்டுகளாக தெய்வ–சமய சம்பிரதாயம், கூட்டுக் குடும்பம், ஆணின் மேலாதிக்கம், பெண்ணின் அடிமைத்தனம் மற்றும் கடந்த 3–4 நூற்றாண்டுகளில் பிறநாட்டவரின் அரசியல் அதிகாரம், அவைகளின் அடக்குமுறைக் கொடுமை இவைகளினாலேயே வளர்ந்திருந்தது நமது சமூகம். தனிமனித வழிபாட்டுக்கான விதையை அரசியல் உரத்தோடு நட்டுவைத்து, அதிலிருந்து உண்டான விளைச்சல் – அறுவடை எதுவென்றால் தனித்தன்மையை இழந்துவிட்ட– விற்றுக்கொண்ட வெறுமை நிலை! இரண்டாவது உலகப்போருக்குப் பிறகு முற்போக்குச் சிந்தனையின் ஆளுமைக் குள்ளாகி, இன்றைய இளைஞர்கள் தனிமனித வழிபாட்டுக் குருட்டு அடிமைகளாகவும் ஆகவில்லை; சுயசிந்தனையாளர்களாகவும் மாறவில்லை" என்னும் ஏமாற்றம் ஸ்ரீரங்காவினுடையது. 'சந்த்யா கால', 'ஜராசந்தி', 'நரகதல்வி நரசிம்ஹ', 'சதாயு கதாயு' (நூறாண்டு வாழ்பவன் ஆயுள் அழிந்தவன்) முதலான நாடகங்களில் ஸ்ரீரங்காவின் மேலே குறிப்பிட்ட சிந்தனைகள் எல்லாம் எதிரொலிக்கின்றன.

பாரத நாட்டு விடுதலையோடு ஸ்ரீரங்காவின் எழுத்துக்களில் அரசியல் உணர்வும் முதன்மையாக தலைகாட்டியது. அவரது 'சாஹித்ய ஆத்ம

ஜிஜ்ஞாசெ' நூலில் அவர் இந்த அரசியல் உணர்வு மேலோங்கியிருந்தது குறித்து இப்படி கூறுகிறார்:

"புருஷார்த்" (அறம், பொருள், காமம், வீடுபேறு என்பனவற்றுள் ஒன்று (அ) ஆண்மையியம்) புதினம் வரையில் நான் எழுதிய நாடகங்களெல்லாம் சமூகப் பிரச்சனைகள் பற்றியவை.. ஆனால் 1947–லிருந்து என் இலக்கியத்தின் உள்ளடக்கப் பொருளே மாறிவிட்டது என்பது எனது எண்ணம். நாட்டுக்கு விடுதலை கிடைத்த நாளிலிருந்து நமது எதிர்காலம் நம்மவர்களின் கையில் வந்துள்ளது. காந்திஜி இயக்கத்து பாதிப்பின் விளைவாக சாதியமுறை, தீண்டாமை, சமூகத்தில் பெண்களின் நிலைமை– இத்தகைய பல சமூகப் பிரச்சனைகளைப் பற்றி, நம்மில் முற்போக்கான சிந்தனைப் போக்கு தோன்றியது............

"அரசியலில் தலைமை ஏற்றவர்களின் மீது எனக்கிருந்த நம்பிக்கை காந்திஜியின் கொலையினால் சிதறிப் போயிருந்தி ருக்கலாம். அதை 'சோக சக்ர' நாடகத்தில் சுட்டிக்காட்டியுள்ளேன். அத்துடன், ஹன்மந்தப்பா மற்றும் அவனது நண்பர்களின் பாத்திரங்களின் மூலம் இனிவரும் தலைவர்களின் தனிமனித இயல்புகளையும் சுட்டிக் காட்டியிருக்கிறேனோ என்னவோ?................" (பக். 239 – 240)

இறுதியாகக் கூறிய கேள்விக்குரிய சொற்றொடர் சத்தியத் தையே ஒலிக்கின்றது. அவரது 'பாரத பாக்ய விகாத' என்னும் அரசியல் உணர்வே முழுமைபெற்று சித்தரிக்கப்பட்டுள்ள நையாண்டி (எள்ளல்) நாடகத்தை படித்த போது, பார்த்த போது இந்த சொல்லின் உண்மை புரிகின்றது.

"...............1920 முதல் 1936 வரை, காந்திஜியைப் பின்பற்றியவர்களில் படித்தவர்களும் அறிவாளிகளும் நிறைந்திருந்த நிலைமாறி 1937–ன் தேர்தலிலிருந்து துவங்கி அத்தகையவர்களின் எண்ணிக்கை குறைந்தது. தேர்தலில் வெற்றிபெறும் புத்திசாலித்தனம் இருந்தவர்களின் எண்ணிக்கையே மிகுந்துவரத் துவங்கியது" என்றும் கூறியுள்ளார். (சா.ஆ.ஜி. பக். 240)

'ஹரிஜன்வார'த்தில் தேர்தல்களுக்கு பின்னிலையிலிருந்த அரசியலையும் சந்தர்ப்ப வாதத்தையும் விமர்ச்சித்து, தீண்டாமை ஒழிப்பு என்னும் காந்திஜி தத்துவத்தை தூக்கிப் பிடித்தால், 'சோக சக்ர'த்தில் ஜயராயனைப் போன்ற மையப் பாத்திரத்தில் காந்தியின் அமைதி, உண்மை, அஹிம்சை தத்துவங்களை பதிப்பித்துக் காட்டி யிருக்கிறார். காந்திஜி கொலைசெய்யப்பட்ட நாளிலேயே ஜயராயன் மீது எதிர்நாயகன் வன்முறையை பயன்படுத்தி அவனது நகராண்மைக் கழகதேர்தல் ஆசைகளுக்கு தீயிடுகிறான். இருந்தாலும் ஜயராயன் இத்தகைய

ஆத்திரமூட்டும், பொறாமை கொண்ட நடவடிக்கைகளின் தீமையும் விழுங்கி தனது உள்ளத்து நேர்மையையும் மேன்மையையும் வெளிப்படுத்திக் காட்டுகிறான். வஞ்சகனான ஹனுமந்தப்பா தீயவழியில் ஜயராயனை அவனது கட்சி ஆட்களே கைவிடும்படி சூழ்ச்சி செய்யும் போது, ரங்கம்மா 'போ, நீ வேண்டாம், உன் கட்சியும் வேண்டாம்' என்று அவனைத் தூற்றி, தன் கணவன் ஜயராயனுக்கு அவன் ஒருவன் மட்டுமே தனிமைப் பட்டு நிற்கும்நிலை வந்ததற்கு வருந்தும்போது, ஜயராயன் பேசும் பேச்சு மனதைத் தொடுவதாயுள்ளது.

"ஒற்றைத் தனியாள்! நான் ஒற்றைத் தனியாள்! உயிருக்கு உயிர் கொடுக்கத் தயாராக இருந்த (கோவிந்தப்பனைக் காட்டி) இத்தகைய நண்பன், விசுவாசத்தோடு உழைக்கத் தயாராக இருந்த (வெங்கண்ணனைக் காட்டி) இத்தகைய இளைஞர்கள்; தோற்றுத் தொலைந்தேன் என்று நினைக்கும்போது தூண்டிஎழுப்பும் (அவளை உற்றுநோக்கி) இத்தகைய மனைவி – இவர்களெல்லாம் என்னைச் சுற்றியிருக்கும் போது நான் ஒற்றைத் தனியாளா?"

ஜயராயனின் இவ்வுரையைப் படிக்கும் போது மெய்சிலிர்கின்றது.

இந்நாடகத்தில் ஹன்மந்தப்பா இன்றைய சில தன்னலம் கொண்ட, பதவி அதிகார மோகம் கொண்ட தீயசக்திகளை உருவகித்துக் காட்டும் எதிர்சக்தி ஆளாகத் தோன்றுகிறான். விடுதலைக்குப் பின்பான அதிகாரப் பேரா[illegible]ச கொண்ட, பிறர் காமத்திற்கு கூட்டிக் கொடுக்கும் 'மாமா'க்களின் பிரதி[illegible]தியாகயிருக்கின்றான். புகழ்பெற்ற, காந்தி கோட்பாடுகளைக் கடைபிடிக்கும் ஜயராயனைப் பற்றி, இல்லாததும் பொல்லாததுமான ஊழல் குற்றச் சாட்டுக்களை சுமத்துவதில் முன்னிலை வகிக்கின்றான், தன் கட்சி உறுப்பினர்களுடன். 'சோக சக்ர' தலைப்பே சுட்டிக் காட்டுவதைப் போல அரசியலில் காந்தி தத்துவத்தைக் கடைபிடித்த உணர்வு கொண்டவர்களுக்கு துக்கம், சோக சக்கரம்; காந்தி குல்லாவை மட்டும் அணிந்து கொண்டு தமது புத்திசாலித்தனமான தந்திரங் களினால் சொந்த விருப்பு வெறுப்புகளை, சுயநலக் காரியங்களை நிறைவேற்றிக் கொள்பவர்களுக்கு அது, 'அசோக சக்கரம்'! 'சோக சக்ர'த்தின் ஹன்மந்தப்பனிலிருந்து 'பாரதபாக்ய விகாத' வின் விதூஷகன் (கோமாளி) வரையில் ஸ்ரீரங்காவின் நாடகக் கட்டுரைகளிலிருந்து 'மனேமுருக' (குடிகெடுப் பான்), 'தலேதிருக' (தலைகெட்டவன்) போலித் தலைவர்களின் சிலந்திவலை போன்ற மோசடி நடவடிக்கைகளே பின்னிக்கொண்டு வந்துள்ளன. பார்ட்டி பாலிடிக்ஸ் (கட்சி அரசியல்) தவிர இவர்களுக்கு வேறொரு நோக்கமும் இல்லை. நகராட்சியமைப்பு, சட்டசபை, நாடாளுமன்ற மைய ஆட்சியதிகாரம் வரையிலும் இந்த ஜாதிவெறி, குழுமனப்பான்மை, அதிகார மோகப்

பேராசை! இந்த அரசியல்வாதிகள் மக்கள் நன்மையைக் கோருபவர்களல்ல, தன்னல விரும்பிகள். இவர்களுக்கிருப்பது, 'வெஸ்டட் இன்ட்ரெஸ்ட்ஸ்,' 'லார்ஜர் இன்ட்ரெஸ்ட்ஸ் கட்சிகட்டி, பணத்துக்காக தனிமனித இயல்பையே, மனிதஇயல்பின் மதிப்பையே விலைபேசும் இந்த இழிந்த கயவர்களுக்கு ஒரு சட்டமன்ற உறுப்பினர் பதவியே சுவர்க்க சிம்மாசனம்; அதுவே இவர்களுக்கு புருஷார்த்த – நால்வகைப் பேறு –எல்லாம்.'

காந்தி கொலையுண்ட செய்தியின் இடிதாக்கியபோது, அப்பேரிடி முதலில் ஸ்ரீரங்காவைத்தான் பெரிதும் பாதித்தது. இத்துயரமே 'சோக சக்ர' ஜயராயன் நாட்டின் ஆத்ம கட்டுப்பாடே குலைந்து போயிற்றென்று திசைதடுமாறி, தன்னெதிரில் நின்றிருந்த ஹன்மந்தப்பனை கருணை பொழியும் பார்வையால் பார்க்கிறான். ஒருநிமிடம் ஹன்மந்தப்பா, மந்திரத்தில் கட்டுண்டவனைப்போல ஜயராயனையே உற்று நோக்கி ––––

ஹன்மந்தப்பா :	(தலையைப் பிடித்துக்கொண்டு) தலை சுத்து றமாதிரியாகுது தூ......................
சியாம :	தலையில்ல – முன்னால, உன் கண்ணு முன்னால நின்னுகிட்டிருக்கு சக்கரம். கண்ணத் தொறந்து பாரு.
ஹன்மந்தப்பா :	ஆங்? சக்கரமா? எந்த சக்கரம்?
சியாமா :	சோகக்சக்கரம்............. மனுசனோட இதய சாம்ராஜியத்து தேசியக் கொடியப் போலயிருந்த சோக சக்கரம் (அந்த சோக சக்கரம் வேறு யாருமல்ல, ஜயராயனே!)

சுதந்திர பாரதத்தின் மகத்தான ஒரு காலகட்டம், காந்திஜியின் மரணத்தோடு முடிவுற்றதென்று சுட்டிக்காட்டும் எளிய அழகிய, உள்ளத்தைத் தொடும் நாடகம் 'சோக சக்ர'.

ஸ்ரீரங்காவின் மீது காளிதாசனின் பாதிப்பு மிக ஆழமாக பதிந்துள்ளது. 'அபிக்ஞான சாகுந்தல' த்தின் பரதவாக்யத்தில் இந்த அமரகவி, "மமா பி சி க்சபயது நீலலோசனஹ புனர்பவம்" அதாவது, சிவன் தனக்கு மறு பிறவி தராமலிருக்கட்டும் என்று வேண்டிக் கொண்டால், ஸ்ரீரங்கா, "காளிதாசனின் படைப்புக்களை மீண்டும் மீண்டும் படித்து, மேலும் மேலும் மகிழ்வதற்காக எனக்கு முடிவற்ற மறுபிறவிகளைத் தரட்டும்" என்று வேண்டிக்கொள்கிறார். (காளிதாச காவிய நூல் – முன்னுரை)

"அபிக்ஞான சா்குந்தலத்தை" ஆழமாகக் கற்று நன்கு சுவைத்து செறித்துக் கொண்ட ஸ்ரீரங்கா, காதல் கதையை புதுமை யுகத்தின்

பின்னணியில் படம் பிடித்துக் காட்ட முயன்றுள்ளார். காளிதாசன் தன் 'சாகுந்தல'த்திலும் 'மேகதூத'த்திலும், பவபூதி தன் 'உத்தர ராம சரித'த்திலும் காதல் விளையாட்டின், அன்பினது ஆற்றலின் கதையை வெகுவாக, காதல் பிரிவால் வாடுபவர்களின் சிருங்கார சுவையுடனேயே சித்தரித்திருப்பதன் ரகசியம் என்ன? என்று எண்ணிப் பார்த்தவராய் இரண்டு உயிர்கள், சிலகாலம் பிரிந்திருந்தாலும் அக்காதலின் ஆற்றல் அவ்வுயிர்களை மீண்டும் கூடச் செய்தேயாக வேண்டும். ஏனெனில் இது அழிவற்ற சத்தியம். இது காமத்தின் ஆற்றல் – என்று கண்டறிந்து கொண்டார். "நண்பன் நீ பழையவன் நான்" என்றுரைத்த பசவண்ணா, பக்தன் – பரமாத்மனின் தொடர்பு கணவன் – மனைவி உறவைப் போன்றதே என்று கூறியுள்ளார். ஸ்ரீரங்கா இந்த உரையின் ஒளியில் இந்த புதிய உணர்வில் காளிதாசனின் சாகுந்தலத்தை பொருள்படுத்த முயன்றார். ஆண் – பெண் இரு உயிர்களை மிகவும் நெருக்கமாக கவர்ந்திழுக் கின்ற ஆற்றலே அன்பு: "மிகப் பழங்காலத்திலிருந்தே அவைகள் ஒன்றையொன்று அறியும். ஒன்று நண்பன், மற்றது பழையவன். நட்புக்கு இடையூறு வரும்போது, பழைய தொடர்பின் ஆளுமை மீண்டும் அவைகளை ஒன்று சேர்க்கின்றது: நட்பிற்கு நேரும் ஒவ்வொரு இடையூறும் தடையும் அவற்றை மேலும் இறுக்கமாக பிணைக்கும் சங்கிலியைப் போலாகின்றது என்று முதலில் எளிய சொற்களில் கூற இயலாதவற்றை நாடக வடிவில் கூற முயன்றுள்ளேன்" என்று நாடகக்காரர் தமது முன்னுரையில் கூறியுள்ளார்.

காளிதாசனின் "சாகுந்தல"த்தைத் தழுவி ஸ்ரீரங்கா "கெளெய நீனு ஹளெய நானு" (நண்பன் நீ முதியவன் நான்) என்னும் பெயரில் புதிய சிந்தனை கொண்ட நாடகம் எழுதியுள்ளார். காளிதாசனின் 'அனசூயெ' இதில் மனோஹரனை மணம் புரிந்து கொண்டுள்ளாள். மூல தூர்வாசர் இதில் புரொபசராக வந்து, சகுந்தலை – சியாம இவர்களின் சந்தேகச் சூறாவளிக்கு காரணமான மோதிரத்தை முன் வைத்து தந்திரமாக நாடகமாடுகிறார். சகுந்தலையின் மோதிரம் தனக்கு குரு காணிக்கையாக வந்துள்ளது என்கிறார். இறுதியில் பார்த்தால், சியாமனுக்கு, தான் சகுந்தலைக்கு அணிவித்த மோதிரம் பேழையில் (செல்ஃப்) பத்திரிக்கைகளின் அடியில் தற்செயலாகக் கிடைத்ததும் அவனது சந்தேகம் விலகி அவன் மீண்டும் சகுந்தலையின் மீதான தன் காதலை உறுதிப்படுத்து கின்றான். ஆனால், சகுந்தலை தன் வளர்ப்புத் தந்தையுடன் (முதன்முறை கருவுற்று தாய்வீடு செல்வதற்காக) புறப்பட்டு நின்றவள் திரும்பி வர தயாராக இல்லை, என்றைக்கு, ஒருவேளை உண்மை யாகவே நடத்தையில் (தான்) தவறிவிட்டாலும் கூட உங்களுக்கு என்னைப் பற்றி சந்தேகம் வராதோ அன்றைக்கு, என்மேல் உள்ள உங்கள் காதல் நிலையானது என்பதைத் தெளிவாக்கும் – அன்று தான் மறுபடியும் கணவன் வீட்டுக்கு

திரும்பி வரலாம் என்று பிடிவாதத்துடன் புறப்பட்டுப் போவதைப் போல வெளிவாயிலை உற்றுப் பார்க்கிறாள். (புறப்பட்டுப் போகிறாள் என்பது குறிப்பு)

சாகுந்தலத்திற்கு இணையாக உருவாக்கப்பட்ட இச் சமூக நாடகத்தில் ஆண் – பெண்ணின் காதல், அதனிடையில் தெய்வத்தின் சாபமோ என்பதைப்போல் தலைநீட்டும் சந்தேகம் இவையெல்லாம் பூமியின் மீது மனிதன் தோன்றியபோதிலிருந்தே இருந்த, இப்போதும் இருக்கின்ற இயல்பான குணங்கள் என்று காட்டப்பட்டுள்ளன. ஆண் – பெண்ணின் தொடர்பான காதல் எவ்வளவு பழையதென்றால் – இதில் வரும் பேராசிரியர் பஸவேஸ்வரரின் உரை யாடலில் சொல்வதைப் போல –

காளி கங்கணத்திற்கு முன்பு
திரிபுரம் எரிப்பதற்கு முன்பு
ஹரிசிவனார்களுக்கும் முன்பு
உமாதேவியின் மணத்திற்கும் முன்பு முன்பு முன்பு
ஆதி – வாழ்வின்
நண்பன் நீ, பழையவன் (முதியவன்) நான்

காளிதாசனின் 'சகுந்தலை'யைப் போன்றே ஸ்ரீரங்காவின் சகுந்தலையும் காதல், ஆற்றல், பொறுமையின் உருவமாகக் காட்சியளிக்கிறாள். 'தற்காலிக பிரம்மச்சாரி'யான இதில் வரும் பேராசிரியர் மட்டும் எந்த பயனுள்ள பாத்திரத்தையும் வகிக்கவில்லை. தூர்வாசருக்கும் பேராசிரியருக்கும் எந்த குறிப்பிட்டுச் சொல்லக் கூடிய ஒப்புமையும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. நிலைமைக் கேற்றவாறு 'அவர்களுக்கு' (அதாவது சகுந்தலைக்கு) மோதிரத்தை திருப்பித் தரும்போது சொல்கிறார். ஆனால், அந்த மோதிரம் காதல (சியாம)னின் படிப்பறையின் செல்ஃபிலிருந்தே பத்திரிக்கைகளுக்குள் எப்படி சிக்கிக் கொண்டது என்பது தெளிவு பெறாமலே உள்ளது. சகுந்தலையின் வளர்ப்புத் தந்தை கணவரின் கருணையுள்ளத்தை மனம் ஒப்பும்படி இதில் காட்டப் படுவதில்லை. சகுந்தலைக்கு 'நெருங்கிய தோழி' யான அனுசூயேயும் மூலத்தின் அனுசூயேயின் நட்பு, பெருமை, பாசத்தில் சற்று குறைந்தவளாக தோன்றுகிறாள். மறுபக்கம் துஷ்யந்தனின் மாறாக இருக்கும் சியாமனும் மிகவும் ஆற்றல் குறைந்த வனென்றே தோன்றுகிறது. துஷ்யந்தனின் சத்திரிய கம்பீரம் சியாம னிடமில்லை. இந் நவீன துஷ்யந்தன் சம்பிரதாயங்களின் பிடிப்புள்ளவனாகவும் இல்லை; சீர்திருத்தங்களை ஆதரிப்பவனாகவும் இல்லை. மனோஹரன் சியாமனுக்குச் சொல்கிறான்:

'சம்பிரதாயம் உன் உடம்பில் ஒட்டிக்கொண்டுள்ளது! நீ படித்து கற்றதெல்லாம் உன் உடம்பின் மீதுள்ள துணியாக மட்டுமேயுள்ளது. இந்த

ஆடை உனக்கு பொருத்தமாக இல்லை; என்று அந்த ஆடையை (அதாவது புதிய கல்வியின் சீர்த்திருத்தங்களையெல்லாம்) கழற்றி எறியும்படி கூறி அவனது செல்ஃபின் மேலிருந்த பத்திரிக்கைகளை தூக்கியெறிந்து சிதறடிக்கிறான். அப்போது சியாம, "இங்கப் பாரு கெடச்சிருச்சி, கெடச்சிருச்சி" என்று உருண்டு விழுந்த மோதிரத்தை எடுத்துக் கொள்கிறான்.

மூல சமஸ்கிருத "சாகுத்தல"த்தைப் போலவே மோதிரம் கிடைத்த பிறகு இந்த நாயகனும் தாயாகவிருக்கும் நாயகி சகுந்தலையிடம் முன்பிருந்த காதலை மீண்டும் உணர்கின்றான். மூல காளிதாசனின் இந்த காதல் நாடகத்தின் முடிவு ஒரு சிறப்பான தத்துவார்த்த எல்லையில் நிற்கிறது. மாரீசமுனி, இல்லறத்திற்கு ஈடுபாடு, ஒழுங்கு, பொருள் ஆகிய மூன்றும் மிகவும் தேவை என்று கூறி சகுந்தலை, துஷ்யந்தன், மகன் சர்வதமணன் ஆகிய இவர்கள் அந்த கோட்பாடுகளை பிரதிபலிக்கிறார்கள் என்று சுட்டிக் காட்டுகிறான். இது இல்லற தர்மத்தின் முழுமைநிலை (கணவன்–மனைவி – குழந்தை) என்னும் இந்த உன்னதமான உணர்வு 'நண்பன் நீ முதியவன் நான்' என்னும் நாடகத்தில் எதிரொலிப்பதில்லை. நவீன பிடிவாதக்காரியின் ஒரு சூளுரையினால் ஸ்ரீரங்கா அதனை முடிவுக்குக் கொண்டு வருகிறார்.

காளிதாசனிடமிருந்து உத்வேகம் பெற்ற ஸ்ரீரங்கா இந்நாடகத்தை எழுதி காதல் தத்துவத்தை புதுமைப்படுத்துதலைச் செய்துள்ளார். காதல் தத்துவம் படைப்பைப் போலவே பழையது, அதேயளவுக்கு அடிமுடியில்லாதது. அதன் புதுமைப்படுத்துதல் என்றால் இன்றைய சூழ்நிலையில் இன்றைய முன்னேறிய சமூகத்தில், அது எப்படி ஆண் – பெண்களை ஆட்டிப் படைகிறது என்பது இங்கு வெளிப்படுத்தப் பட்டுள்ளது. "மொத்தத்தில் கதை ஒன்றே, கதை மாந்தர்களின் பெயர்கள் வேறு, மேடையமைப்புமுறை வேறு; எனக்கு அறிமுகமான அன்றாட நடைமுறைப் பாணியில் இந்த நாடகத்தை எழுதியுள்ளேன்" என்று நாடகக்காரர் முன்னுரையில் கூறியுள்ளார். 'கெளெய நீனு ஹளெய நானு' நாடகத்தில் ஸ்ரீரங்கா சொந்தமாக எதையும் கூறவில்லையென்பது திறனாய்வாளர்களின் பொதுவான குற்றச்சாட்டாகும். இது மிகவும் செயற்கையானதாகவும் கூட உள்ளது என்னும் ஒன்றிரண்டு திறனாய் வாளர்களின் குரல்கள் கேட்கத்தான் செய்கிறது.

1954–ல் எழுதிய 'ஜீவன ஜோகாலி' (வாழ்க்கை ஊஞ்சல்) ஸ்ரீரங்காவுக்கு சமூகத்தில் தன்னலக்காரர்களைவிட வஞ்சகத்தினால் தம்முடைய கையாலாகாதத் தன்மையைக் கூட பெருமைப்படுத்திக் கொள்ளும் இழிந்தவர்களே மிகவும் இகழப்பட வேண்டியவர்கள் என்று

தோன்றியது. இரண்டு தலைமுறைகளின் இத்தகைய தீய குணத்தைத் தோலுரித்து வெளிப்படுத்திக் காட்ட வேண்டுமென்னும் ஒரு நிராசையின் சலிப்பு கலந்த மனப்பான்மையிலேயே இந்த நாடகம் பிறந்ததென்று தோன்றுகிறது. மனித வாழ்க்கை மேலும் மேலும் முன்னேறிக் கொண்டிருப்பதைப் போல் தெரிந்தாலும் அது மீண்டும் தான் முன்பிருந்த இடத்திற்கே வந்து அசைவற்று நிற்கிறது. மொத்தத்தில் முன்னேற்றம் என்பதேயில்லை என்பதைச் சுட்டிக் காட்டுவதே 'ஜீவன ஜோகாலி'யின் அடிநாதம். இப் முற்போக் கின்மைக்கு காரணம் என்னவென்றால் பெரியவர், சிறியவர் இருசாரரிடத்திலுமே தொல்லைகளின் வடிவிலிருக்கும் தன்னலம் மற்றும் கயமைத்தனம், இத்தன்னலம் மற்றும் கயமைத்தனங்களின் இடையில் ஊசலாடிக் கொண்டிருக்கும் வாழ்க்கையே 'ஜீவன ஜோகாலி'.

இந் நாடகத்தில் மூத்த தலைமுறை, இளைய தலைமுறைகளின் வாழ்க்கையோட்டத்தை சுட்டிக் காட்டுவதற்காக நாடகமேடையை மையத்தில் இருபகுதியாக பகிர்ந்து காட்டப்பட்டுள்ளது. பிரபஞ்ச பிரவாஹ (பிரபஞ்ச வெள்ளம்) என்னும் ஒரு ஓரங்க நாடகத்தில் இரண்டு வீடுகளின் வாழ்க்கையும் ஒரே வகைதான் என்று சுட்டிக்காட்ட இதே உத்தி பயன் படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆனால் ஜீவன ஜோகாலியில் இரண்டு தலைமுறைகளின் வாழ்க்கை வேறு பாடுகளைக் காட்டியிருக்கிறார். பிரபஞ்ச பிரவாஹத்தின் இரண்டு வீடுகளின் வாழ்க்கை முறை ஒன்றே என்பதை இந்த மேடைப் பிரிவின் உத்தியைக் கொண்டு காட்டப்பட்டுள்ளது.

ஸ்ரீரங்கா வெறும் உத்தி முதன்மையான நாடகங்களையே எழுதுகிறார் என்னும் திறனாய்வாளர்களின் கருத்துக்கு ஸ்ரீரங்காவின் மறுமொழி "நான் நாடகத்தின் உள்ளடக்கத்தை எந்தக் கண்ணோட்டத் திலிருந்து தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்கிறேனோ அந்த கண்ணோட்டத்திற்கு ஏற்றவாறு, எழுதும் போது தானாகவே வடிவம் அமைவதுதான் இந்த உத்திகளென்பதை இந்த திறனாய்வாளர்கள் பார்ப்பதில்லை. (சா. ஆ .ஜி.. பக். 243)

1958–59–ல் ஸ்ரீரங்கா எழுதிய 'கத்திலெ பெளகு' (இருளும் ஒளியும்) மற்றும் 'கேளு ஜனமேஜய' என்னும் இரண்டு நாடகங்கள் பாணி, உத்தி, உள்ளடக்கம், வெளிப்பாடு ஆகிய எல்லாவகையிலும் புதியதொரு ஒளியைப் பாய்ச்சி, பயில்முறை (AMATEURS) நாடக அரங்கின் நிகழ்வுப் போக்கில் புதிய படைப்பாக்க வாய்ப்புக்களை உருவாக்கின. இது வரையிலும் ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தின் சீரழிந்த வாழ்க்கை போலித்தனங்களை நையாண்டி செய்துவந்த அவரது புகழ்பெற்ற ஆற்றல், நாடகத்திறன் இப்போது பெருமளவில் மானிட இயல்புகளை படம்பிடிக்கத் துவங்கியது. இவ்விரண்டு

நாடகங்களின் கூடவே தமது படைப்புப் பாணியில் மாற்றமேற்படத் துவங்கியது என்னும் கூற்றை அவரே தெளிவாக்கியிருக்கிறார். ஆனால், இந்த இரண்டு நாடகங்களின் மீதும் பிராண்டெலோ மற்றும் ஆர்தர் மில்லர் என்னும் மேல்நாட்டு நாடகக்காரர்களின் தாக்கம் உள்ளது என்னும் குற்றச் சாட்டை மட்டும் அவர் உரத்தகுரலில் மறுத்துள்ளார். இன்றைய இளைய எழுத்தாளர்கள் மூத்த நாடகக்காரர்களில் மேல்நாட்டு தாக்கம், ஒத்தத் தன்மைகளின் நன்மை – தீமைகளை கிளறி, அலசி ஆய்ந்து குற்றம் சுமத்தியே மனநிறைவடையும் திறனாய்வுப் போக்கை ஸ்ரீரங்கா கடுமையாகச் சாடுகிறார்.

“கத்தலெ – பெளகு” நாடகத்தில் இன்றைய நமது சமூகத்தின் குழப்பமான நிலையில், நாடகம் பிறப்பது என்பதே, சாத்தியமற்றது என்னும் ஒரு கருத்து வெளிப்படுகிறது. அதற்காக, இதில் வரும் நாடகக்காரருக்கு வருத்தம்தான். தான் நாடகம் எழுதுவதில்லை என்று உறுதி பூணுகின்றான். தொழில்முறை நாடகமேடைகளில் காட்டப்படும் புராண, சரித்திர, சமூக நிகழ்வுகள், காட்சிகள் இன்றைய வாழ்க்கையின் எதிரொலி என்று கூறமுடியாது. இந்த போக்கினால் சலிப்புற்று வெறுப்படைந்த இந்நாடகக் காரன் தான் நாடகம் எழுத மறுக்கிறான். அதாவது நாடகக்காரனின் அவலநிலைமைக்கு காரணம் தொழில்முறை நாடகமேடைக்கும் பயில்முறை நாடக மேடைக்கும் நோக்கதில் இருக்கும் அடிப்படையான வேறுபாடுதான். தொழில்முறை நாடகஅரங்கத்துடன் சுமூகமான, வெற்றிகரமான உறவை ஏற்படுத்திக் கொள்வது யதார்த்த (சோதனை முயற்சி செய்யும்) மற்றும் தத்துவ பிடிப்புள்ள நாடகக்காரனுக்கு இயலாது என்னும் வலுவான போக்கும் முதன்மையான காரணமாகவுள்ளது. அதே போன்று, இன்றைய சோதனை (யதார்த்த – நடைமுறை) நாடக அரங்குக்கு இப்போதுள்ள காலப் பொருத்தமற்ற – அபத்த நாடகங்களும் சரியானவையல்ல என்னும் கூற்றும் தலைகாட்டா மலில்லை. அப்படியென்றால் இலக்கியத்தைப் போலவே, வாழ்க்கையும், சாரமுள்ளதாக இருக்கவேண்டுமானால், இலக்கியத்தில் காதலர்கள் தற்கொலை செய்துகொள்வதைப்போல் வாழ்க்கையிலும் அதையே கடைபிடிக்க வேண்டுமா? இதனால் வாழ்க்கை ஏளனத்திற்குரிய தாகிவிடும் என்பது ஸ்ரீரங்காவின் வாதம்.

இந் நாடகத்தில் வரும் ‘நாகரிக’ வாழ்க்கையைப் பற்றி அவன் கொண்டிருக்கும் யதார்த்தமற்ற பார்வையும் ‘நாடகக்கார’ னிடத்தில் அவலப்போக்கை உருவாக்குவதற்கு காரணமாகின்றது. வாழ்க்கை, இலக்கியத்தின் எதிரொளியாக வேண்டும் என்னும் ‘நாகரிக’னின் சிந்தனை, வாழ்க்கையிலிருந்து எவ்வளவு விலகியுள்ளது என்பதற்கு இதில் வரும் போலீசுகாரனே ஒரு சாட்சி எனலாம். ‘நமது சமூகத்தில் எதுவரை வாழ்க்கையில் பிடிப்புள்ள நிகழ்ச்சி அல்லது நபர் பிறப்பதில்லையோ அதுவரை

நான் நாடகங்களையும் எழுதுவதில்லை; யாரும் நாடகங்களை எழுதவும் முடியாது' என்னும் சிந்தனையை நாடகப் படைப்பாளர் ஸ்ரீரங்கா இங்கு தோற்றுவித்திருக்கிறார்.

'கத்தலெ பெளகு' உலகின் மூல தத்துவம். அவ்விரண்டின் மோதல் உலகின் உயிர்நாடி. அத்தகைய ஆட்களில்லாத போது நாடகத்திற்கு கதாமாந்தர்கள் கிடைப்பது எப்படி? என்று நாடகக்காரன் கேட்கின்றான். நமது பண்பாட்டின் அடித்தளமே ஆடிக் கொண்டிருக்கின்றது. அதேபோன்று, நமது இலக்கியத்தின் பார்வையே தவறானது என்னும் கவலை நாடகக் காரனுடையது. "இந்நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள உத்தியின் முக்கியக் கூறு என்றால் அது, இலக்கியம், கலைகளின் கேள்விகளை வாழ்க்கையின் கேள்விகளுக்கு எதிர்முகமாக வைத்து ஒன்றின்மீது மற்றொன்று ஒளிவீசுமாறு செய்வது. இவைகளின் தோற்றத்தில் பொருத்தயின்மை தெரிந்தாலும் மொத்தத்தில் அர்த்தம் கூடி வரும்போது, பொருத்தம் அல்லது தொடர்பு தெளிவாகத் தெரியவருகின்றது" என்று டாக்டர். ஜி.எஸ்.ஆமூர் கூறியிருக்கும் கூற்று இந்நோக்கில் கவனத்திற்குரியதாகும். (கன்னட நாடக விமர்செ (திறனாய்வு) பக்.111). மற்றொரு குறிப்பிடத்தக்க திறனாய்வுக் கருத்தையும் டா. ஆமூர் இதே சந்தர்ப்பத்தில் கூறியுள்ளார். அது நாடகமேடையில் நாடகப் படைப்பாளி காட்டும் பார்வையும் 'ஸ்டீரியோ டைப்'பாகவே உள்ளது என்னும் உண்மை ஸ்ரீரங்காவுக்கு தோன்றியதாகத் தெரியவில்லை. இதனால் தான் 'நாடகக்கார' னின் நடவடிக்கையில் ஆத்ம கவுரவம், ஆத்மபலம் குறித்த பேச்சுக்கள் அவருக்குத் தெரிந்தோ தெரியாமலோ சேர்ந்துகொண்டுள்ளன – என்பது.

1959 – இல் ஸ்ரீரங்காவின் நாடகப் படைப்பில் மட்டுமல்ல, கன்னட பயில்முறை நாடகமேடை வரலாற்றிலும் ஒரு புதிய கட்டம். ஆறு திங்கள் இடைவெயியில் மூன்று நாடகங்களை எழுதி முடித்த ஸ்ரீரங்காவின் முதிர்ந்த முற்றிய அறுவடை பண்பட்டிருந்த காலகட்டம் இது. 'கத்தலெ பெளகு', 'கெளெய நீனு, ஹளெய நானு', 'கேளு ஜனமேஜய' என்னும் இவைகளே மூன்று பகுத்தறிவு பாணி நாடக வடிவங்களைப் பெற்றவையாகும்

'கத்தலெ பெளகு' நாடகம் ஸ்ரீ ரங்காவின் ஆத்மசோதனை, ஆத்மவிமர்சனமாக உள்ளது. தமது நாடகத்தின் திறனாய்வை நாடகக்காரரான ஸ்ரீரங்காவே செய்து கொண்டது போன்றுள்ளது.

"மூன்று அங்கங்களின் நாடகமேடை, பார்வையாளர்கள், சமூகம், நாடகம், நடத்துவோர் எல்லோரைப் பற்றிய அதிருப்தியை வெளிப்படுத்தி முடிவில் அறிவுவந்து, தவறு மற்றவர்களுடையதல்ல, நாடகக்கார னுடையதே; தமது கண்ணெதிரில் நடந்தும் கூட கண்ணை மூடிக் கொண்டு கற்பனைக் கதைகளை எழுதுகிறார்கள் இவர்கள் –என்று அறிந்து, நாடகக்காரனின்

வீட்டிலேயே உயிருள்ள பாத்திரங்களின் நாடகம் நடந்தாலும் அதைப் பார்க்காமல், பாத்திரங்களெல்லாம் புறப்பட்டுப்போன பிறகு கதவை மூடிப் பூட்டும் முட்டாள்கள் நாடகக் காரர்கள் என்று காட்டப்பட்டுள்ளது" எனக் கூறியுள்ளார்.

(சா.ஆ.ஜி.பக். 256)

ஒரு அ–நாடாகிய (நாடகத்தன்மையற்ற) கருப்பொருளை, அதாவது வெறும் கற்பனையான மற்றும் தத்துவரீதியான பொருளை தேர்ந்து கொண்டு, அதன்மீது அழகான எழுத்துச் சிலையை நிறுத்தியிருப்பது, 'கத்தலெ பௌகு'வின் மேன்மையாக உள்ளது. 'பரஹகாரன பகவத்கீதெ' (எழுத்தாளனின் பகவத்கீதை) என்னும் சிறு நாடகத்திலும் படைப்பாளியின் சோர்வு வெளிப்படுகிறது.

'கத்தலெ பௌகு' நாடகத்தின் கற்பனையே 'கேளு ஜனமேஜய' த்தின் துவக்கமாயிற்று. 'கேளு ஜனமேஜய' நாடகத் தலைவன்–சூத்ரதாரி என்னும் இரண்டு துருவங்களின் மீது இயங்குகிறது. இங்கு, தலைவன் மகாபாரதத்தில் திருதராஷ்டிரன், சூத்ரதாரி விதுரனாகி ஆத்மவித்தையைப் பற்றி கூறுகிறான். பார்வையாளரின் 'பிட்'டி(தாழ்வுப்பகுதியி)லிருந்து எழுந்து வந்து பாத்திரங்கள் நாடகமேடையின் உயரத்திற்கு ஏறிவந்து கிழவன், இளைஞன், குமரி மற்றும் சாமானியனின் வாழ்க்கை நாடகமாடி, தங்களின் உணர்வுகளை ஒளிரச் செய்து, மீண்டும் பார்வையாளர்களுடன் ஒன்று கலந்து கரைந்து போனார்கள் என்பதே சூத்ரதாரியின் தத்துவரீதியான அறிவுமிக்க சூத்திரம். நாடகமேடையின் மீது உயிரற்ற உடல்களாக நின்றிருந்த பாத்திரங்கள் நாடகம் முடிந்து நாடக மேடையிலிருந்து மறைந்து மீண்டும் எல்லா பக்கமும் நிறைந்திருந்தனர் என்று சூத்ரதாரி கூறுகின்றான்.

இங்கு தலைவன் மற்றும் சூத்ரதாரி அதிகாரம் மற்றும் அறிவுத் திறன்களின் குறியீடுகளாகின்றனர். ஸ்ரீரங்காவின் இந் நாடகமும் இதற்குப் பின்புவந்த நாடகங்களும் குயியீட்டுவகையிலான உரையாடல்கள், வாதவிவாதங்களின் வழியாக, தத்துவஞானமயமான சிந்தனைகளை நமக்குத் தருகின்றன. ஸ்ரீரங்கா தமது காவியத் திறனை, உருவக கற்பனைகளின் பாணியை கவிதை எழுத்தில் நாடகங்களில் காட்டியுள்ளார். ஏதோ ஓர் அனுபவம் ஏதோவொரு சிந்தனை, இவைகளின் மோதலில் நாடகமொன்று 'கேளு ஜனமேஜய' என்னும் தலைப்பில் மலர்ந்து வந்துள்ளது. சூத்ரதாரி, நாடகஅரங்கின் உறுப்புகளான நாடகம், நாடகக்காரன், இயக்குநர் எல்லோருடைய பிரதிநிதியாகின்றான். கண்ணாரக்கண்டு அறிந்த மேற்கத்திய நாடக அரங்கின் உத்தி, பிறப்பிலிருந்தே உடம்பில் ஊறிப்போன சம்பிரதாய மான மரபுவழிவந்த

நாட்டுப்புற வகை நாடகஅரங்கின் ஊத்தி, இவையிரண்டின் இணைப்பினால் புதியதொரு உத்தி ஸ்ரீரங்காவுக்கு இந்நாடகத்தில் கைவரப்பெற்றுள்ளது. "நவீன நாடக அரங்கு தன்னுடையதென்று எண்ணிக் கொண்டு மேற்கொள்ளக்கூடிய உருவச்சாயல் இங்குள்ளது எனலாம்" என்று நாடகக்காரர் தமது முன்னுரையில் கூறியுள்ளார்.

இந் நாடகத்தின் பாத்திரங்களே தம்மைக்கொண்டு 'கேளு ஜனமேஜய' என்னும் நாடகத்தை எழுதவைத்துள்ளன என்பது நாடகக்காரரின் அனுபவம். ஸ்ரீரங்கா சாவு, வாழ்வு, வாழ்க்கை, வாழ்வதற்காக தொழில், அதற்கான ஆற்றல் இவற்றையெல்லாம் குறித்த சிந்தனைக் குழப்பத்தில் ஆழ்ந்தபோது, அவருக்குள்ளிருந்த நாடகக்காரன் 'கேளு ஜனமேஜய' என்றான். 'சொல்லு எழுதிக் கொள்வேன்' என்று ஸ்ரீரங்கா பதிலளித்ததும் எழும்பி வந்தது நாடகம். அதற்கான ஒரு உத்தியும் தோன்றியது. பார்வையாளர் உருவிலான சமூகத்தில் பலமட்டங்களிலான அனுபவம், உற்சாகம், விருப்பாற்றல், செயலாற்றல்கள், நாடகமேடையின் மேல் உயிரற்ற பொம்மைகளைப் போல் நின்ற கிழவன், இளைஞன், இளம்பெண், சாமானியன் இவர்களின் உடல்களுள் நுழைந்து அவர்களை உயிருள்ளவர் களாக்குகின்றன. இனி இப்பாத்திரங்கள் மனித வாழ்க்கையின் ஆட்டத்தைத் துவங்குவதற்கு ஒரு நாடகக்காரனின் கேள்வி உள்ளுணர்வாகின்றது. பார்வையாளர்களின் பகுதியிலிருந்து நாடக மேடையின் உயரத்திற்கு சமூகம் ஏற்றம் கொள்வதே நாடகத்தின் நோக்கமாயிருப்பதால் அதை சூத்ரதாரி, தலைவன் இருவரும் சேர்ந்தே நிறைவேற்றுகின்றனர். ஒருவகையில், இன்றைய இயக்குநர், இன்றைய தயாரிப்பாளர் ஆகியோரின் ஆதிக்கத்தில் நாடகப் படைப்பாளிக்கு இடமேயில்லை என்பதைப் போல், சூத்ரதாரியே தலைவனின் பங்கையும் மேற்கொண்டு நாடகத்திற்கு இயக்கத்தைத் தருகிறான். இப்படி உயிருள்ள வாழ்க்கைப் படைப்பொன்று கிழவன், இளைஞன், இளம்பெண், சாமானியன் இவர்களின் மூலமாக நாடகமாக வளரத் தொடங்குகின்றது. நான் உயர்ந்தவன், தான் உயர்ந்தவன், தன்னால்தான் பகல், தன்னால் தான் முன்னேற்றம் என்று போட்டி மனப்பான்மை உரையாடல்களின் போதே, தலைவனின் தலைமையில் 'புதிய சமூகக் கட்டமைப்பு மையம்' ஒன்று தலையெடுக் கிறது. இங்கே தோன்றும் நான்கு பாத்திரங்களும் தலைவனே உருவாக்கியவை. அவனது அலுவலக ஆட்களைப் போலவே, இவர்களின் உள்ளுக்குள்ளான வெளிப்படையான வியாபாரம், மனித பலவீனங்கள், சமூகத்தின் தன்னலம், காமம், வேட்கைகளின் போராட்டத்தையே எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இங்கு மூன்றங்கங்கள் மனித சமூகத்தின் உட்கிடக்கை, வெளிப்படையான விருப்பு வெறுப்பு இறுதியில் போர்க்களங்களாக சித்தரிக்கப்பட்டு ஒரு பெண்ணுக்காக கிழவன்,

இளைஞன், இளம்பெண், சாமானியன் ஆகியோருக் கிடையில் நடந்த போராட்டம் முடிவில் சாமானியன் செயலாற்றலுக்கு வெற்றியாகி, இளம்பெண் அவனுடையவளாகின்றாள். ஸ்ரீரங்கா எப்போதும் சர்வசாமானியனின் புகழ்பாடி என்பதற்கிணங்க அவருடைய நிலைபாடு நாடகங்களில் முகிழ்ந்துவரும் என்ற கூற்றை இங்கு நினைவு கூறலாம். இதில் வரும் கிழவன், இளைஞனின் எதிர்போட்டியாளன் என்பதைப் போல் அவனின் சுகத்திற்கும் அவனது எதிர்காலத்திற்கும் குறுக்குச் சுவராக நிற்கிறான். இளைஞனின் மொழியில் கூறுவதானால், "பாரு இந்த கெழவன, இன்னைக்கு வரைக்கும் ஒழைச்சுகிட்டே இருக்கிறான். எங்களைப் போன்றவங்களோட எதிர்காலத்த தன்னோட கெழ வேர்வையினால அழிச்சுகிட்டிருக்கிறான்". ஆனால் கிழவன் இளைஞனுக்கு கூறுகிறான் – "நான் யாரு? நீ யாரு? ஹ..... ஹ......முட்டாள்! நான் – நீ ரெண்டுபேர் இல்ல, ஒருத்தர்தான். இன்னைக்கி நீ, நேத்து நான்; இன்றைய நானே நாளைய நீ! ரெண்டுபேர் இல்ல, ஒருத்தர்தான். நான் கெழவனில்ல; நிலையானது நானு; நிலையானவன் நான். கடந்துப்போன நேற்றைய தினத்திலிருந்து முளைச்சிவந்த இன்றைய தினத்தையும் சேர்த்து, முடிவில்லாம நடக்கிற காலம் நீ. நெலத்த மதிச்சி, மிதிச்சி, வழியமைச்சுக் குடுக்கிற காலச்சக்கரம் நான்". கிழவனின் காலடிகளை பின்பற்றி, இளைஞன் கிழவனாகவும் பிறகு விடுபட்டவனாக, அதாவது சாகவும் தயாராக வேண்டுமல்லவா என்று குத்திக் காட்டுகின்றான். ஆனால் இளம்பெண், "புதுமைக்கு பிறவிகொடுத்து சாகும் சுகம் எனக்கும் வேண்டும்" என்று கூறுகிறாள். அதற்கு சாமானியனின் நிலைபாடு: "நாம இருக்கலாம் மறுபடியும் சின்னஞ்சிறு குழந்தைகளாகலாம்....." என்று சொல்லிக்கொண்டே அசையாதிருக்கும் இளம்பெண்ணைப் (இப்போது அவள் அவனைக் கைபிடித்தவள்) பார்த்து,........ "சரி, கூடயிருந்தவங்க எல்லாம் செத்த பின்னால நானுந்தான் சாகணும். சுகம்ன்னு சொன்னா, அது தப்பிச்சுக்கணும்ன்னு நெனைக்கிற பொண்ணுமாதிரி. தப்பிச்சுக்கிட்டாலும் சுகம்; ஒத்துக்கிட்டாலும் சுகம். இருக்கிற துக்கத்த கொறச்சிகிட்டா எவ்வளவு சுகம்!" இவ்வாறு சொல்லிக்கொண்டே சாமானியனும் அசைவற்றவனாகிறான். அதாவது, படிப்படியாக மேடைக்கு, பார்வையாளர் பகுதியிலிருந்து எழுந்து வந்திருந்த பாத்திரங்கள் மறுபடியும் வெறும் உடல் மட்டுமே கொண்ட பார்வையாளர்களுக்குள் நுழைகின்றனர். இறுதியான போர்க்களம் என்னும் மூன்றாவது அங்கத்தின் போராட்டத்திற்குப்பிறகு இளம்பெண் மற்றும் சாமானியன் இவர்களின் வெற்றியை நாம் கண்டுகொள்கிறோம். இளம்பெண்ணின் வெற்றி, புதுமைக்கு பிறவிதந்த தாய்மையில், சாமானியனின் வெற்றி, செயலாற்றலின் மூலம் பெற்ற வெற்றியில் – சாபல்யத்தில் உள்ளது.

'கேளு ஜனமேஜய'த்தில் கலை, இலக்கியம், நாடகம், சமூகம், வாழ்க்கை, ஆகியன பற்றி புதிய மதிப்பீடு கொண்ட கருத்துக்கள் உள்ளன. நாடகக்காரன் தன் நாடகத்தை எழுதிய பிறகு, அது சமூகத்தின் வாழ்வாகிவிடுகிறது. அந்நாடகத்தின் நிகழ்வுகள், பார்வையாளனின் சொத்தாகிவிடுகின்றன. தலைவன் மற்றும் சூத்ரதாரி இவர்களின் வாதவிவாதங்களின் மூலமாக இந்தக் கருத்துக்களின் முடிவு முழுமையடைகின்றது. இதில் வரும் சூத்ரதாரி சமஸ்கிருத நாடக மற்றும் நாட்டுப்புறவகை கூத்து ஆகிய இரண்டையும் உள்ளடக்கிக்கொண்டு வளர்ந்துநிற்கும் புதிய விரிவடைந்த பாத்திரம். வாழ்க்கைக்கும் நாடகத்திற்கும் இடைவெளியில்லை. வாழ்க்கையே நாடகம்; நாடகமே வாழ்க்கை. ஆனால், வாழ்க்கையின் அரூபமான இயல்புகளும் கற்பனைகளும் நாடகமேடையின் உயரத்திற்கு வரும்போது வாழ்க்கையும் உயரத்தைப் பெறுகின்றது. வாழ்க்கையில் துயரம் உள்ளது உண்மை. ஆனால் "இருக்கும் உயரத்தை குறைத்துக்கொண்டால் எவ்வளவு சுகம்!" என்னும் கருத்து வெறும் தத்துவ அறிவுமட்டுமல்ல, அதுவே வாழ்க்கையின் சூத்திரமும், 'கேளு ஜனமேஜய' நாடகத்தின் மேன்மை, சிறப்பு குறித்து ஸ்ரீரங்காவே சொல்கிறார்:

"ஒரு கண்ணோட்டத்தில் "கேளு ஜனமேஜய" நாடகமே என்னுடைய எதிர்கால வளர்ச்சிக்கு காரணம் என்று சொல்லலாம். அந்த நாடகத்தில் 'கரு' என்பதேயில்லை. ஆனால், பல 'கருப்பொருட்கள்' உள்ளன.......இவைகளில் 'இறப்பு ' பற்றிய சிந்தனை நாடகத்தின் துவக்கத்தில், நாடகத்தின் இறுதி அங்கத்தில் வருவதுண்டு. ஆனாலும் மரணத்திலிருந்து தப்பித்துக்கொள்ள வேண்டும் என்னும் முட்டாள் தனமான வேட்கை மனிதனிடம் உள்ளது. 'கேளு ஜனமேஜய'த்தின் இறுதி அங்கத்தில் 'இளம்பெண்'ணின் பாத்திரம் ஒன்றைத் தவிர மற்ற மூவரும் 'நான் சாகமாட்டேன், சாகமுடியாது' என்று புலம்பிக்கொண்டே இறக்கின்றனர். உண்மையான வீடுபேறு என்றால் இறப்பைப் பற்றிய அச்சத்தை வெல்வது என்னும் கருத்தை அவரது 'சாவித்திரி' நாடகம் சுட்டிக் காட்டுகிறது.

ஸ்ரீரங்காவின் நாடகப்படைப்பு பரம்பரையை நுணுகிப் பார்த்துக் கொண்டே வந்தால், முதுமை நெருங்கும்போது மேலுலக சிந்தனைகள் வளர்ந்து இறப்பு, வீடுபேறு, விடுபடல் வைராக்கியங்களைக் குறித்து, 'அம்ருதரங்க' வைப்போன்று கச்சதேவயானி, யயாதி, சாவித்ரி கதைகளை எழுதியவர் என்று கூறுவது சரியல்ல. "வாழ்க்கையில் முன்புபோலவே ஈடுபாடு உள்ளது என்பதை சுட்டிக்காட்டும் நாடகங்களை எழுதிக் கொண்டிருக் கிறேன்" என்றும் கூறியுள்ளார். பெங்களூருக்கு வானொலியின், நாடக இயக்குநராக 1955 – ல் வந்த பிறகு அவர் புதிய

நாடகம், புதிய மாதிரி நாடகங்கள் எழுதுவதற்கு முதலில் மனம் வரவில்லையென்று கூறியுள்ளார். ஏனெனில் பெங்களூரில் அதன் சுற்றுமுற்றிலும் நிகழும் வழிவழிவந்த பழைய நாடகமேடைக்கு புதிய வடிவம், புதிய தூண்டுதல் தரும் பயில்முறை நாடகக்காரர்களின் நடவடிக்கைகள் ஏதும் இல்லை. அதிலும் ஸ்ரீரங்காவை அறிந்து, அவரது நாடகங்களை நடிக்க வேண்டும் என்ற உற்சாகம் இளைஞர்களுக்கு இருப்பதாகத் தெரிய வில்லை. இருந்தாலும் "நண்பன் நீ முதியவன் நான்", 'இருளும் ஒளியும்', 'கேளு ஜனமேஜய' என்னும் மூன்று நாடகங்களை வேறு காரணம், வேறு தேவைகளுக்காக எழுதியபோது, அவைகளை நிகழ்த்தும் உற்சாகம், பெங்களூர் கன்னட பயில்முறை நாடகக்காரர்களில் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. 'கெளெய நீனு, ஹளெய நானு' பாகலகோட்டை வாசுதேவ விநோதினி அமெய்ச்சூர்ஸ் அவர்களால் மேடையேற்றப்பட்டது. 'கத்தலெ பெளகு', 'கேளு ஜனமேஜய' நாடகத்தை ஸ்ரீரங்காவே வெளியிட்டு நாடகமேடைக்காக தாமே இயக்கினார். இருந்தாலும் படிப்பவர்களாகட்டும் பார்வையாளர் களாகட்டும் நடிகர்களேயாகட்டும், அதை சரியாக புரிந்து கொள்ள வில்லை என்று நாடகக்காரர் வேதனையோடு கூறியிருப்பதையும் கவனிக்க வேண்டும். (அதே பக்கம்.)

இதன் பிறகு ஸ்ரீரங்காவின் தலையில் 'லஞ்சம்' என்னும் விஷயம் சிலகாலம் சுழன்று கொண்டிருந்தது. இதற்கு விதானசௌதா (சட்டமன்ற அரசு அலுவலகங்கள்) முதலிய இடங்களிலிருந்து சில விஷயங்கள் கிடைத்தன. லஞ்சம் வாங்கியவனைப் போல் லஞ்சம் கொடுத்தவனும் குற்றவாளியே. இந்த லஞ்சத்தை ஒழிக்கும் பிரச்சனை அரசாங்கத்திற்கு தலைவேதனையாக இருந்ததோ என்னமோ, சாமானிய ஜனங்கள் இதைப்பற்றி இதற்கொரு பரிகாரம் தேடுவதைப் பற்றி தனிமனிதர்களாக, சமூக ரீதியாக சிந்தித் தார்களோ இல்லையோ, அதிர்ச்சிக்குள்ளான ஸ்ரீரங்காவின் தலையை மட்டும் அது அரித்துத் தின்னத் தொடங்கியது. லஞ்சக் குற்றத்தைப் பற்றி நல்ல விளைவுகளை ஏற்படுத்தும் வகையில் சமூகத்திற்கு எப்படி எடுத்துச் சொல்வது? லஞ்சம் வாங்குபவன் பாழாய்ப் போனான் என்று சாமானியர்கள் சாபம் கொடுப்பதைவிட அதை வாங்கியவனிடமே அந்த பயத்தை உருவாக்க முடியுமானால்? லஞ்சம் வாங்கியவனுக்கும் சிந்தனை, மனசாட்சி இருக்குமே? 'அவனது மனசாட்சியே' அவனைக் குற்றவாளி என்று சுட்டிக்காட்டி குற்றம் சுமத்தினால்?' மனசாட்சி உள்ளவனைமட்டும், லஞ்சம் கொடுத்தவன் அதை மறந்தாலும் அவனது விவேகமே அவனை குற்றம் சுமத்தி அவனைக் குடைந்து கொண்டேயிருக்கும். இப்படி லஞ்சம் வாங்கியவனின் குற்றவாளி மனதிற்குள் புகுந்து, சோதித்துப் பார்க்கலாம் என்ற ஒரு ஆர்வத்தின் விளைவாகவே 'ஹுட்டித்து ஹொலெயூரு' (பிறந்தது புலையூர்) பிறந்த

வந்தது. அறிவுக்கும் ஆசைக்கும் இடையிலான மோதலின் பலனாக இதில் வரும் ராயர், வெங்கப்பா, பத்மநாபா, இந்துமதி ஆகியோர், 'மனித' உடல்பெற்று நின்றனர். "இந் நாடகத்தில் ஒரே கதை மூன்று மட்டங்களிலுள்ளது. லஞ்சம் வாங்கியவனின் உள்ளார்ந்த வாழ்க்கை, அவனது சமூக வாழ்க்கை, மூன்றாவதாக சமூகம் அவனுக்குக் கொடுத்த இடம்' (சா.ஆ.ஜி. பக். 262). இந் நாடகத்தில் லஞ்சம் வாங்கிய ஆள் ராயர். தனது இத் தகுதியற்ற செயலுக்கு ஒரு கௌரவத்தைத் தேடிக் கொள்ள முயற்சிக்கின்றார். ஆனால் அவரது பண்பாடு அவரது பாரம்பரியமாக வந்த நியாய அநியாயங்களை உணரும் அறிவாற்றல், அவரது குற்ற உணர்வை வெறுமேயிருக்க விடுவதில்லை. உன்னத மான உச்சிக்கு ஏறி, அங்கிருந்து இறங்குவது சிரமமாகி, 'ராயர்' பட்டத்தைப் பெற்ற ராயர் மனசாட்சியின் தீவிரமான குடைச்சலுக்கு உள்ளாகிறார். இத் துயரத்தைக் கொடுத்த வர்கள் வேறு யாருமில்லை, அவரது நினைவுகளே! ராயர் உயர்வதற்கு ஏணியாகியவர்களெல்லாம் இப்போது சுற்றிலும் கீழே நின்று தம்மைப் பார்த்து, கைதட்டி சிரிப்பதைப்போல் தோன்றுகின்றது. ஏணியில் மேல்படியில் நின்று தனிமையின் வேதனையை அனுபவிக்கின்றார் ராயர். இந்தத் தனிமையின் வேதனை தாங்க முடியாமல் கலங்கிப்போன அவர் கீழே குதிக்கின்றார். அதனால் அவருக்கு வேதனையா? இறப்பா? இறப்பு நேர்ந்திருந்தால் நான்றாகயிருந்திருக்கும். கைதட்டி சிரிப்பவர்களுக் கிடையில் விழுந்து, விழுந்த வலியைவிட சிரிப்பிற்காளான வேதனை, சொல்ல முடியாத துயரம். குற்றம், கழிவிரக்கம், விவேகம் ஆகியவை களின் மோதலில் ராயரின் அவஸ்த்தை புரந்தரதாசர் பாடியதைப் போல———

"பிறந்தது புலையூரு, வளர்ந்தது முலையூரு
வைத்தது இந்தவூர். எடுத்ததோ காடூரு..."

என்னும் பாடாகின்றது. புலையூரைப்போன்ற நரகத்திலேயே பிறந்து, பாவச்செயல்களைப் புரிந்து, மனதளவிலான நரகத்தை அனுபவிக்கிறார் ராயர். உணர்வுள்ள மனிதனின் விவேகம், எப்படி அவனது மனதை இம்சிக்கின்றது, பண்பாட்டுணர்வினாலேயே செய்யக்கூடாத செயலைச் செய்து ஆத்மார்த்தமாக எப்படி பாழாகிறான் என்பதை சித்தரிக்கிறது இந் நாடகம். கற்ற பண்பாட்டின் மீது, மூல இயல்பின் வெற்றி. மானிட இயல்பின் மனப் போராட்டமே இந் நாடகத்தின் உயிர்நாடி. சமூக வாழ்க்கைக்காக மானிட மேம்பாட்டில் விளையும் 'பண்பாட்' டிற்கும் மனிதனின் விலங்குநிலை சமூகத்தின் நடவடிக்கை களுக்கும் மோதல்கள் ஏற்படும்போது, மனிதனுக்கு என்ன எதிர்காலம் காத்திருக்கின்றது? இக்கேள்வி பற்றிய சிந்தனையில் நாடகம் முடிவுறுகிறது. ராயர் முன்பு செய்த ஒரு ஊழலைப் புதைக்க அதன் சமாதியின் மீது பொதுமக்களுக்கான உறுதியான மூன்று,

அமைப்புகளை உருவாக்குகிறார். – ஒன்று பொதுமக்களுக்கான பள்ளி; இன்னொன்று பொதுநூலகம் மற்றும் விளையாட்டரங்கம்; மற்றொன்று மருத்துவமனை. ஒரு கோயிலையும் கட்டும் கற்பனை அவரது மனதிற்குள் இருக்கிறது. ராயர், ஸ்ரீநிவாச என்னும் தம்முடைய பெயரை 'சேவானந்தா' என்று மாற்றிக் கொள்கிறார். பெயர் மாறினாலென்ன, முன்பு செய்த லஞ்சஊழலின் குற்றவுணர்வு மேலோங்கி வருகிறது. ஊழலை மறைத்துக்கொள்ள தனக்குக் கீழிருக்கும் அதிகாரியை (கோவிந்தாவை) பலி கொடுக்கிறார் ராயர். அதற்காக அவர் கீழிருக்கும் அதிகாரி ஏழாண்டு சிறைத் தண்டனையை அனுபவிக்கின்றான். இருந்தாலென்ன? ராயரினாலேயே மிகத்திறமையாக மற்றொருவனின் கையினால் கொலை செய்யப்படுகிறான் கோவிந்தா. தன்னுடைய மானம், மரியாதை, குடிப்பெருமை ஆகியவற்றிற்கு இழிவேற்படுகிறது. லஞ்சஊழல் குற்றச்சாட்டு பொய் என்று ஏதேதோ கூறி, அவனை அவர் சம்மதிக்க வைக்கிறார். அப்போதைக்கு அவன், தானே குற்றவாளி என்று ஒப்புக்கொள்ளும்டி மனதைமயக்கி, "உன்னை உடனடியாக விடுவித்து விடுவேன்" என்று நட்பின் மீது சத்தியம் செய்ததாக அந்த ஆள் தன் வாக்குமூலத்தில் தெளிவு படுத்துகிறான். அவன் சிறையிலிருந்து வெளியில் வந்தபிறகு நிலைமை மாறியிருப்பதைக் கண்டு, இந்த ரகசியத்தை வெளியிடுகிறான். ராயர் தம்முடைய வருவாய், செல்வங்களை அந்த ஆளின் மகள் இந்துமதியை மருமகளாக்கிக் கொண்டு, தம்பதிகளுக்கு விட்டுக்கொடுத்திருக் கிறார். இறுதியாக உள்ளுணர்விற்கும் வெளிக் கூக்குரல் முழக்கங் களுக்கும் மோதலேற்பட்டு ராயரின் உயிர் பிரிகின்றது.

இந் நாடகம் சிறப்பான 'சர்ப்ரைஸ்' மற்றும் 'சஸ்பென்ஸ்' களினால் ஆர்வத்தைத் தூண்டும் கருப்பொருள் உள்ள மனதை நெகிழவைக்கும் நாடகமாகவுள்ளது. உரையாடலில் வரும் கூறியதைக் கூறும் உத்தி நாடகத்தின் விருவிருப்பைக் கூட்டுகின்றது. பாத்திரங்களின் உள்ளுணர்வு மனப்போராட்ட வெளிப்பாடு, பின் விளைவுகளை ஏற்படுத்துவதாகவுள்ளது. மாறுபட்ட மனித இயல்புகள் வெளிப்படும் தன்மைகளே இந்நாடகத்தின் மேன்மைக்கு அறிகுறிகளாயுள்ளன. உரையாடலின் உள்ளத்தைத் தொடும் தன்மையை எடுத்துக் காட்டும் ஒன்றிரண்டு மாதிரி உரையாடல்களை இங்கு அலசிப் பார்க்கலாம்.

இந்து : (நடுவிலேயே, உறக்கத்தில் திருப்பதைப்போல்) அதன் மகத்துவம் எனக்கு இல்லை. (புதினப்படைப்பாளி) ஆனால், தன்னுடைய தப்புக்காக இன்னொருவனை தொல்லைக்கு ஆளாக்கும் மனிதனின் சுபாவ சித்திரத்தைக் காட்ட வேண்டியுள்ளது. (புதினத்தில்)

(ராயரினால் தனக்கு நேர்ந்த அநியாயத்தை நினைத்து)

ஆள் : முழுசா... முழுசா என்னெ கைவிட்டுட்டான்.

ராயர் : (ஆள் எழுவதைக் கண்டு) ஹு! அதை யார் நம்புவார்கள்?

ஆள் : (எழுந்து, சோபாவின் பக்கம்; சோபாவில் உட்கார்ந்து) கேளு அவள.

ராயர் : (அப்போது எதிரில் தெரியும் இந்துமதியை பார்ப்பதைப்போல் முகம் தாழ்த்தி இருந்தாலும் உறங்கும் கண்களோடு) யாரை? அவ என் மகள்.

இந்து : இல்ல

ராயர் : அதாவது என் மருமகள்.

இந்து : இல்ல

ராயர் : எது இல்ல?

இந்து : மக இல்ல.

ராயர் : அது எப்படி?

இந்து : வளக்கிறதுக்குன்னு கொண்டாந்தவ.

ராயர் : அதனாலதான் மருமகள்னேன்.

இந்து : இல்லே–ன்னேன்.

ராயர் : எப்படி இல்ல...?

இந்து : அதுக்காக வேண்டி கொண்டுவரல.

ராயர் : அப்படின்னா? அப்படின்னா? அப்...?

இந்து : அப்படிப்பட்ட எந்த மகத்துவமும் இதுல இல்ல. அப்படிச் சொல்லும்போது மனசுக்கு உள்ளயிருந்த மனுசனோட சுபாவசித்ரம் மகத்தானது.

ராயர் : (குரலில் சற்று அடம்) நீ என் மக.

இந்து : இல்ல, என் தகப்பன தொரத்திட்டு அந்த எடத்துல வந்தவங்க நீங்க.

ராயர் : (மேல்கண்டபடியே) நீ என் மருமக.

இந்து : இல்ல, உங்க தப்ப மறைக்கிறதுக்காக முன்னால நிக்கவச்ச வண்ண பொம்ம நான்.

அதைப்போன்றே, மகன் பத்மநாபன் தந்தையுடன் எதிர்த்து பேசும்போது–“உங்க பெருமைக் கொடிய தூக்கிப்பிடிக்கிற கொம்பு நான், உங்க மகன் இல்ல” என்று கூறுகிறான்.

‘ஆள்’ வேடத்தில் வந்த கோவிந்தன் மற்றும் ராயருக் கிடையில் நடைபெறும் இந்த உரையாடலைப் பாருங்கள்:

ஆள் : ஒரு சந்தர்ப்பத்துல இந்த ஸ்ரீநிவாசன் ஏராளமா லஞ்சம் வாங்கினான்.

ராயர் : (அதாவது ஸ்ரீநிவாசன்) நான் பண்ண உபகாரத்துக்காக இடையிலயிருக்க ஒத்து கிட்டயில்ல...

ஆள் : அவங்ககிட்டயிருந்து வந்த பணம் லஞ்சமா வந்ததுன்னு தெரியாம அலுவலகத்தோட வேலைகளுக்கானதுன்னு நான் நெனைச்சேன் .

ராயர் : அந்த உன் மடத்தனத்தினாலதான் நான் மாட்டிகிட்டது.

ஆள் : அப்போதான் ஸ்ரீநிவாசன் லஞ்சம் வாங்கினது தெரிய வந்தது.

ராயர் : லஞ்சம் வாங்கினது நீ!

ஆள் : தன்னோட மானம், குடும்பப் பெருமை, மரியாதைக் கெல்லாம் இழிவு, லஞ்சஊழல் குற்றச்சாட்டு பொய் – இப்படி ஏதேதோ சொல்வி, என்னெ ஒப்ப வச்சான்; குற்றச்சாட்டு சுத்த பொய், தற்போதைக்கு நீ ஏத்துக்க, உன்ன உடனே காப்பாத்திடறேன்– அப்படின்னு நட்புமேல சத்தியம் பண்ணினான்.

நாடக வாதவிவாதம் இப்படி 'தான்' மீது 'தான்' ஏறி மலையுச்சிக்கு நிகரான ஒரு இறுதியைத் தொட்டு மெய்சிலிர்க்கும்படி முடிவடைகின்றது. ஸ்ரீரங்காவின் மைல்கற்கள் என்று சொல்லப்படும் நாடகங்களில், 'ஹுட்டித்து ஹொாெ யூரு'ம் ஒன்று என்று சந்தேகத்திற் கிடமின்றி கூறலாம். இந்நாடகம் மார்ச் 26, 1961 அன்று பெங்களூர் கலாஜொதி குழுவினரால் மேடையேற்றப்பட்டு பிறகு மே திங்களில் சாகர் நகரத்து 'உதய கலாவிதரு' குழுவினரால் நடிக்கப்பட்டது. அவர்களாலேயே நாடக நூலாகவும் வெளியிடப்பட்டது. இந்நாட கத்தின் முன்னுரையில் ஸ்ரீரங்கா "கலை, நாடகக் கரு, பிரச்சனை மற்றும் அறிவாற்றல் இந்நான்கையும் சேர்த்து புதிய உத்திகள் கொண்ட சமூக நாடகங்களை (சுதந்திரமானவைகளை) நிறைய எழுதியவர்களில் இன்றைக்கும் முதல் ஆள் நான் என்றால், அதன் சிறப்பு இருபது ஆண்டுகளாக தவறாமல் என் புதிய புதிய நாடகங்களை முதன்முறையாக மேடையேற்றிய தாரவாடா "கன்னட நாட்ய விலாசி"களேயே சேரும்," என்று கூறியுள்ளார். திறனாய் வாளர்கள் பற்றி ஒரு நுட்பமான மற்றும் கடுமையான கருத்தைக் கூறுகிறார். – "இத்தகைய நாடகங்களை நடத்து வதற்கு நாடக ஆர்வலர்கள் முன்வருவதைப்போல் இவைகளின் நிறை–குறைகளை அறிந்துகொண்டே சுவைக்க திறனாய் வாளர்களும் பார்வையாளர் களும் தயாராகும் நன்நாள் என்வாழ் நாளிலேயே வருமானால் என்வரையில் அதொரு வெற்றியை நிலை நாட்டியதை போலத்தான்". நூலாக வெளிவந்த நாடகத்தின் பின்னுரையின்

ஒரு கருத்து கவனத்திற்குரியதாகும். "இசை, கருப்பொருள்களற்ற உணர்ச்சி மேலோங்கள்களின் சுமையோடு கூடிய நாடகத்தை, நுட்பமான உரையாடல், பொருள்பொதிந்த நடை மற்றும் எவ்விதத் தயக்கமுமில்லாத நையாண்டியின் ஆற்றல்மிக்க கருவியாக மாற்றிய மைத்தவர் "ஸ்ரீரங்கா" என்னும் கருத்து.

'ஹுட்டித்து ஹொரலெயூரு' எழுதிய நான்கே திங்களில் ஸ்ரீரங்கா 'சிரி புரந்தர' என்னும் புரந்தரதாசரின் – அதாவது முன்னாளின் ஸ்ரீநிவாச நாயக்கனின் – வாழ்க்கைத் திருப்பத்தின் கதையை, ஸ்ரீநிவாச நாயக்கனின் மாற்றத்திற்கான சூழ்நிலையை எடுத்துக் கொண்டு (1960 ஜூலை 25–லிருந்து 27–வரை) மூன்றே நாட்களில் நாடகத்தை எழுதினார். ஸ்ரீரங்காவின் பல நாடகங்கள் புரந்தரதாசரின் பொருள்பொதிந்த ஒலிநயமிக்க வரிகளையே தலைப்புகளாக பெற்றிருப்பது, அவர் புரந்தரதாசரின் வாழ்க்கை உட்சிறப்பு மேன்மைகளை அறிந்தவராயிருந்தார் என்பதற்கு சாட்சியாகும், மேலும் புரந்தரதாசரின் படைப்புக்களில், கீர்த்தனை களில் தோன்றும் தாசரின் வாழ்க்கை இழைகளை பிடித்துக்கொண்டு, 'சிரிபுரந்தர' நாடகத்தை நெய்திருக்கிறார்.

1961–இல் 'அம்ருதரங்க' என்னும் தொகுப்பில் 'சிரிபுரந்தர' 'சஞ்சீவினி' மற்றும் 'சாவித்ரி' என்னும் மூன்று 'அதிமானுஷ' என்னும் படியான அசாதாரண நபர்களின் கதைகள் அடங்கியுள்ளன. சமூகம், உலகியல் சார்ந்த கதைக் கருப்பொருளிலிருந்து ஸ்ரீரங்கா உலகியல் சார்ந்த, புராணத்தன்மைக்கு 'ஸ்விச் ஆன்' செய்திருப்பது வியப்பாகத் தோன்றலாம். ஆனால், இறப்பு, இறப்பற்றநிலை குறித்து 'அம்ருதரங்க' த்தின் உள்ளடக்கம், கதைக்கருவின் மூல இழைகள், 'கேளு ஜனமேஜய'த்திலேயே நமக்குக் கிடைக்கின்றன. அதில் வரும் 'இளம்பெண்' தன் அறிவாற்றலை காட்டுகிறாள். 'ஸ்ருஷ்டி' (படைப்பு) யின் குறியீடான பெண், இறப்பு என்றாலே படைப்பின் துவக்கம் என்பதை அறிந்தவளான 'கேளு ஜனமேஜய'த்தின் இளம்பெண், பெண்வர்க்கத்தின் பிரதிநிதி. 'சஞ்சீவினி' யின் தேவயானி, தான் இல்லாமலாகி மற்றொன்றை இருத்தலில் கொண்டுவரும் இறப்பும் சஞ்சீவினியாகவுள்ளது என்கிறாள். 'சாவித்ரி' காதலின் ஆற்றலால் எமனையே வென்று இறவாமையின் வெற்றியை முழங்குகிறாள். இப்படி 'இறப்பு என்பதே வாழ்வின் துவக்கம்' என்னும் நிலையான தத்துவம் 'அம்ருதரங்க' த்தின் அடிநாதமாகவுள்ளது.

இறப்பைப் பற்றிய சிந்தனை அல்லது ஸ்ரீரங்காவின் மரணஉணர்வு, அவரது மும்பையின் வேலையில்லாத் திண்டாட்ட வாழ்க்கையின் ஒரு உட்கிடக்கையாக 'எமனின் தோல்வி' என்னும் எள்ளல் தன்மைமிக்க நகைச்சுவைக்கு வடிவம் தந்ததைப் பார்த்திருக்கிறோம். 'நரகதல்லி

நரசிம்ஹ' கதைத்தலைவன் எமனுடன் பூவுலகைப்பற்றி வாதம் செய்கின்றான். 'கேளு ஜனமேஜய' த்தின் இளம்பெண்ணின் கதாபாத்திரத்தைத் தவிர மற்ற மூவர் (கிழவன், இளைஞன், சாமானியன்) "நான் சாகமாட்டேன்; சாகமுடியாது" என்று புலம்பிக்கொண்டே சாகிறார்கள். 'ஹூட்டித்து ஹொரலெயூரு' நாடகத்தின் இரண்டாவது அங்கத்தில் ராயர் தம்முடைய பாவ வாழ்க்கையை தெரிந்துகொண்ட பின்பும், 'ஆள்' யிடம் "என்னைக் கொல்ல வேணாம். வேணுமுன்னா, விடியறதுக்குள்ள நான் இந்த ஊரவிட்டுப் போயிடறேன்" என்று வேண்டிக்கொள்கிறார். ஊம்.. ஊரைவிட்டுப்போனால் சாவு விட்டுவிடுமா? 'கேளு ஜனமேஜய' நாடகமே ஸ்ரீரங்காவின் மரண உள்ளுணர்வை துவக்கத்திலும் பிறகு இறுதி அங்கத்திலும் வெளிப்படுத்துகின்றது. துவக்கத்தில் இறந்த மனிதனின் 'மனிதத்தன்மை' யின் குணங்கள் உயிரோடிருக்கின்றன; மரணம் படைப்பில் தவிர்க்க முடியாதது; அறிவுள்ள மனிதனுக்கு இது தெரிந்திருந்தாலும் மரணத்திலிருந்து தப்பித்துக்கொள்ள வேண்டுமென்ற அறிவீனமும் மனிதனுக்குள்ளே இருக்கின்றது– என்று ஸ்ரீரங்கா தானே இந் நாடகத்தில் அலசியுள்ளார். 'சஞ்சீவினி' யின் தேவயானியும் படைப்பின் குறியீடாகவே வந்து, சாவு படைப்பின் துவக்கம், பெண் புதிய வாழ்க்கையைப் படைத்து, தன்னுடைய வாழ்வின் சாபல்யத்தைப் பெறுகிறாள் என்னும் உண்மையைத் தேடி கண்டுரைக்கிறாள். ஸ்ரீரங்காவின் 'யயாதி' யின் உயிராற்றல், காமபோக ஆசை ஈடுபாடுகளின் வாசனை வாழ்க்கையின் மூச்சாக வந்துள்ளது. 'தர்மாவிருத்தோ காமோஸ்மி' என்னும் தத்துவம் யயாதிக்குப் புரியவில்லை. காமம் காமத்திற்காகவே உள்ளது என்று அவன் தவறாகப் புரிந்துகொண்டான். பிள்ளைகளிடமிருந்து இதற்காக இளமையைப் பெற விரும்பினான். 'சாவித்ரி' நாடகத்தின் மொழிநடை, நாடகக்காரருக்கு மனநிறைவைத் தந்துள்ளது. "அந்த நாடகத்தில் நான் அதற்கு முன்போ பின்போ எந்த நாடகத்திலும் பயன்படுத்தாத ஒரு நடையை பயண்படுத்தியுள்ளேன். எளிய அழகிய சொற்கட்டு/சொல்லடுக்கு/ ஒலிக்குறி, அங்கங்கு மனதைத்தொடும் சந்தம் இருந்தது. மொத்த பாணியில் (எனக்கு) காதுக்கினியது என்னும்படியான ஒரு லயமும் இருந்தது. அந்த நாடகத்தில் என்னுடைய பார்வையில் நடிகை மற்றும் சூத்ரதாரியின் பாத்திரங்கள் சிறப்பானவைகளாயிருந்தன. அந்த இரண்டு பாத்திரங்களும் இரண்டு அழகிய வடிவ–வேடங்களைக் கொண்ட கந்தர்வர்களைப் போல என் கண்களைக் கவர்ந்தன " (சா.ஆ.ஜி. பக். 266) என்று நாடக்காரரே மகிழ்ந்துபோய் பாராட்டைத் தெரிவித்துள்ளார்.

1966, ஜூன்–இல் வெளிவந்த ஸ்ரீரங்காவின் 'ரங்கபாரத' (நாடக பாரதம்) என்னும் மூன்று நாடகங்களின் தொகுப்பு இன்னொரு மகத்தான

மைல்கல்லாகும். 'ரங்கபாரத' என்னும் குறியீட்டுவகை நாடகம் 1963 ஏப்ரலில் வெளிவந்து ஒரு வாரத்திற்குள்ளாகவே 'தேலிசோ ரங்கா இல்ல முளுகிசோ' (மிதக்கவை ரங்கா இல்லை முழுகவை) என்னும் நாடக நிகழ்வு, நாடக அரங்குகள் தொடர்பான நாடகம். 1963 மார்ச் கடைசி ஒரு வாரத்திற்குள்ளாக 'தாரி யாவுதய்யா வைகுண்டகெ' (வழி எதுவய்யா வைகுண்டத்திற்கு) என்னும் திறனாய்வு சிந்தனை குறித்த நாடகம்; 1965 ஆகஸ்ட் மத்தியில் ஒரு வாரத்திற்குள்ளாக எழுதப்பட்ட நாடகங்களும் உள்ளன.

'ரங்கபாரத'த்தில் வரும் புராண பெயர்களைக் கொண்ட பாத்திரங்கள் மகாபாரத காலத்திலிருந்தே நம்மிடையிலிருந்து வந்து, இன்றைய சமூகத்திலும் கூட அதே திருதராஷ்டிர, அதே சஞ்சய, அதே துரியோதனன், கிருஷ்ணன், அர்ஜுனன், பீஷ்மர் களும் கூட அவர்களே காட்சியளிக்கின்றனர். மொத்தத்தில், காலங்காலமாக வந்து கொண்டிருக்கும் மனித சுபாவம் அப்படியே உள்ளது. "இன்றைக் கிருப்பவர்கள் இதற்கு முன்பிருந்தவர்கள் எல்லோரும் ஒன்றே"என்று இந்த 'ரங்கபாரத'ம் காட்டுகின்றது. "ஒரு முழுமையான பார்வையில் இன்றைய நிலைமையில் வாழ்க்கை மதிப்பீடு–அளவீடு களை செய்யும் முயற்சியுள்ளது" என்று நாடகக்காரர் தம்முடைய 'பின்னணி' கருத்தாகக் கூறியுள்ளார்.

இந்த 'ரங்கபாரத' மென்னும் நாடகத்தை நாடகமேடையிலா கட்டும், திறந்தவெளி கூத்துகளிலாகட்டும் பகல் அல்லது இரவு, ஒப்பனை வண்ணவேடங்களின் உதவியோடு அல்லது அவையில்லாமலேயே எப்படி வேண்டுமோ அப்படி நிகழ்த்திக் காட்டலாம் என்று கூறியிருப்பதால், இந் நாடகம், புராண–சமூக, நாடகம்–வாழ்க்கை, வாழ்க்கை–நாடகம் இவைகளின் வேறுபாடின்றி ஒரே வடிவமாக, முக்கியமாக மனித சுபாவத்தின் மனித இயல்பின் நிறைகுறைகளின் மற்றொரு சித்திரத்தை தோற்றுவிக்கிறது என்பது தெளிவாகின்றது. இது "போதிய படிப்பறிவில்லாதவர்களுக்கு மனம் கவரும் வகையில் கல்வியையும், இலக்கியக் கல்வியில்லாதவர்களுக்கு மனங்கவரும் வகையில் பண்பாட்டையும் தரவேண்டுமென்பது எழுதியவனின் ஆசை, பணிவான நம்பிக்கை" என்று நாடக்காரர் தம் நோக்கத்தையும் தெளிவு படுத்தியுள்ளார்.

முந்தைய துவாபரயுகத்து திருதராஷ்ட்ரனே இன்றைய தர்தெப்பா. "மனித சுபாவத்தின் தன்மைகள், அன்று இருந்ததைப் போலவே இன்றும் உள்ளன. அதை இரண்டு யுகங்களின் (துவாபர, கலி) அனுபவ குறியீடாயிருந்த திருதராஷ்ட்ரன் (தர்தெப்பா) தெளிவாகக் கூறுகிறான்".

அன்றைய சஞ்சயனே, இன்றைய சாமானியர்களை மோசம் செய்யும் தலைவர்களின் தொண்டில் மூழ்கிப்போயிருக்கும் சஞ்சயனுமாகின்றான். அதேபோன்று, சஞ்சயன் கூறுகின்றான் – "தர்தெப்பா, கௌரவ–பாண்டவர்கள் நம்மைப் போன்றவர்கள் இல்லை என்கிறாயா? எனக்குத் தோன்றுகின்றது, அவர்களும் அண்ணன் தம்பிகள்; சண்டையிட்டனர்; அதிகார மோகத்தில் சிக்குண்டனர்; ஒருவரையொருவர் வஞ்சித்தனர், திட்டினர், முதுகைத் தட்டினர்..." என்று. மகாபாரதக் கதையின் கருப்பொருளான சம்பவங்களை அடியொற்றியே சமகாலத்து வாழ்க்கையின் பிரதிபிம்பங்களை காட்டியவாறு, நாடகத்து திருதராஷ்ட்ர–சஞ்சயர்களின் மூலமாக முன் செல்லுகின்றது. 'ரங்கபாரத' த்தில் வரும் நவீன கௌரவ–பாண்டவர்கள், மகாபாரத பாத்திரங்களின் மறுவடிவங்களேயாகின்றனர். சம்பவங்களும் கூட இன்றைய சமூக சூழ்நிலைக்கு ஏற்பவே நடைபெறுகின்றன – துவாபரயுகத்து இளைய பீமனைக் கொல்வதற்கு கௌரவர்கள் பல்வேறு முயற்சிகளை செய்ய, இதில்வரும் கொளரவர்கள் பீமனின் 'கொலை' யைச் செய்ய சதி செய்கிறார்கள். "எல்லா சாதியினரையும் சேர்த்துக்கொண்டால் வலுகூடும் என்று தெரிந்திருக்கிறார்கள்" என்று அர்ஜுனன், கர்ணனை தன்னுடன் சேர்த்துக்கொண்ட துரியோதனை ஏளனம் செய்து பேசும்போது கர்ணன் – "அர்ஜுனா, ஜாதிப் பெயரை எடுக்கவேணாம்" என்று எச்சரிக்கை விடுகின்றான். பாண்டவர்கள் இந்திரப்பிரஸ்தம் என்னும் தனிப்பட்ட தலைநகரைக் கட்டி, தனித்திருக்கும்போது, இதில் வரும் திருதராஷ்ட்ரன்– "எல்லாருக்கும் ஒவ்வொரு ராஜ்யம். ஆறு, மலை, காடு இவைகள் அவரவர்க்கு தனித்தனியாக இருக்கவேண்டும் என்று கூறவில்லை பாண்டவர்கள். இல்லா விட்டால் இன்றைய மனிதர்கள் அதையும் கற்றுக்கொண்டிருந்திருப்பார்கள்... நமக்கும் ஒரு கங்கை, நமக்கும் ஒரு காசி என்று... இன்றைய மனிதர்கள் அன்றைய மனிதர்கள் எல்லாம் ஒன்றே... கடவுள் கூறியிருக்கிறாராம், ஒவ்வொரு யுகத்திலும் தான் பிறந்து வருவேன் என்று. அது என்ன பெரிய வேலையா? நாங்களும் பிறந்து வர்றோம்" என்று இன்றைய தர்தெப்பா சொல்வதைக் கேட்டால், வியப்பாகவுள்ளது. சஞ்சய – "கடந்த யுகத்தில் உனக்கு நான் கண்ணாகயிருந்தேன்" என்றதும் இன்றைய இந்த திருதராஷ்ட்ரன் "இப்பொ கண்ணாடியா இருக்கிறே. அதே கண்ணுக்கு" என்று கேலி செய்கிறான். இதில் வரும் 'ஸ்த்ரீ' (பெண்) திரௌபதியின் மறுவடிவம் மட்டுமல்ல; முரட்டுத்தனம், ஆண்தன்மை களில் ஒரு எடை கூடுதலே. தான் யாரென்பதை துரியோதனனுக்குச் சொல்கிறாள்: "உன்னுடைய ராஜ்யத்தின் எல்லா ஆண்களும் இழந்துவிட்ட ஆண்தன்மை நான்; மொத்த உருவெடுத்து வந்திருக் கிறேன். உன் ராஜ்யத்தில் ஆயிரக்கணக்கான

பெண்களின் மானத்தைக் காக்க துகில்பாதுகாப்பு இல்லாதபோது, எனக்கே வெட்கம் ஏற்படுகிறது, உடுத்தித் திரிவதற்கு. இந்த வஸ்திரம், நானுடுத்திய இந்த வஸ்திரம் அவர்களெல்லோருடைய மானத்தையும் காக்கும் விரிந்துபரந்த வஸ்திரம் என்று தெரிந்துகொள்...'' என்று.

''காம–லோப–மத–மோஹ–மத்சரங்களின் திடமான குறியீடுக ளாகத்தக்க மகாபாரதத்தின் ஐந்து சம்பவங்களை தேர்ந்தெடுத்து காலக்கயிற்றில் இறந்த–நிகழ் காலங்களை பின்னிப் படைக்கப்பட்டுள்ளது'' என்று நாடகக்காரரே சொல்லியிருக்கிறார். (சா.ஆ.ஜி. பக். 272). (இந் நாடகத்தின் முதல் நிகழ்த்தலின்போது, அதாவது 1965 மே எட்டாம்நாள், ஸ்ரீரங்காவே தர்தெப்பனின் பாத்திரத்தில் தோன்றினார்; பாராட்டையும் பெற்றார்.)

சமகாலத்துப் பிரச்சனைகளை குறியீடாக நையாண்டி பாணியில் வாதிக்கும் திறமை, பூதகணம் கேள்விகேட்கும் சம்பவத்தின் போது இயல்பாக மின்னுகின்றது. இங்கு பாருங்கள்:

குரல் : இப்போது உனக்கு நீர் அருந்தவேண்டிய தேவை. என் கேள்விகளுக்கு பதில் சொல்வது தேவையில்லை; இருந்தாலும் நீ ஒத்துகிட்டே. இந்த தர்மத்திற்கு கலியுகத்தில் என்னவென்று கூறுவார்கள் சொல்லு. இது என்னுடைய முதல்கேள்வி.

தருமன் : எலேய் பூதமே, விலக்கப்பட்ட வேலையை சொந்த நலனுக்காக செய்யும் கலியுகத்தின் இந்த சிறந்த தர்மத்திற்கு லஞ்சதர்மம், லஞ்சதர்மம் என்று பெயர். இனிமேலாவது நீரைக் குடிக்கலாமா?

குரல் : எனது இரண்டாவது கேள்வி: நான் வஞ்சகன், கஞ்சன், அயோக்கியன் என்று தெரிந்தபோதிலும் ''என்னால் நல்லது நடப்பது சாத்தியமே'' என்றால் இது எத்தகைய தர்மம்?

தருமன் : அயோக்கியனை வேண்டுமளவுக்கு யோக்கிய தனத் திற்கு ஏற்றிவைக்கும் பெரியவர்களின் வரப்பிரசா தத்தைப் போன்ற இந்த சக்திக்கு எலேய் பூதமே கேள், கலியுகத்தின் செல்வாக்கு (பசாபல) தர்மம் என்பார்கள்.

குரல் : எதைவிட்டால் நல்லது நடக்கும்?

தருமன் : வெட்கத்தை விட்டால்!

குரல் : எதைவிட்டால் கெடுதல் வராது?

தருமன் : சத்தியத்தை விட்டுவிட்டால்...

குரல் : எதை விட்டால் செல்வத்தைச் சேர்க்கலாம்?

தருமன் : நாணயத்தையும், நல்லவற்றில் நம்பிக்கையையும் கைவிட்டால்...

குரல் : தவத்தின் லட்சணம் என்ன?

தருமன் : எதைச் செய்தாவது அதிகார பீடத்தில் அமர்ந்திருப்பது...

குரல் : தருமம் என்றால் என்ன?

தருமன் : குறைகண்டு சொல்பவர்களை மிரட்டி வைப்பது.

குரல் : மன்னிப்பு என்றால் என்ன?

தருமன் : தன்னவர்கள் எதைச் செய்தாலும் ஏற்றுக்கொள்வது.

குரல் : வெட்கம் என்பது எதற்காக?

தருமன் : மற்றவர்கள் நம்மை எதிர்த்து நிற்பதற்கு...

குரல் : கருணை தருமங்களுக்குள் சிறந்த கருணை எது?

தருமன் : நன்கொடை தண்டலுக்கு வாயால் தானம் செய்வது...

குரல் : எளிமை என்பது என்ன?

தருமன் : முன்னால் உட்கார்ந்திருப்பவரைப் பார்த்துப் பேசுவது...

குரல் : மனிதனின் தீவிர எதிரியார்?

தருமன் : மற்றொரு மனிதன்.

குரல் : நோய்களில் கெட்ட நோய் எது?

தருமன் : தவறை எடுத்துக் காட்டுவது

குரல் : நல்ல மனிதன் என்றால் யார்?

தருமன் : யாரால் எதுவும் செய்ய முடியாதோ அவனே...

குரல் : கெட்ட மனிதன் யார்?

தருமன் : நல்லதையே செய்வேன் என்று அடம்பிடிப்பவன்.

குரல் : இறுதியாகக் கூறு, அப்போது தான் உன் தம்பியர் உயிர் பிழைப்பார்கள்; உனக்கும் குடிக்க நீர் கிடைக்கும்; சொல், உலகத்தில் மிகவும் வியப்பானது எது?

தருமன் : இன்னமும் ஒருவரை யொருவர் நம்பிக்கொண்டிருக் கிறார்களே, அதுதான் மிகுந்த வியப்பானது.

குரல் : பலே! தருமா, கலியுகத்திற்கு தகுந்த பதில்களைக் கூறினாய். இந்தா, கூப்பிய கையை தொடுவாய் தண்ணீரில்.

மகாபாரதத்தில் 'யக்ச' (பூதம்) உருவாக்கியிருந்த ஏரியை இங்கே மாயப்பன் 30 ஆயிரத்திற்கு திட்டமிட்டு, 50 ஆயிரம் செலவழித்து, நீர்மட்டம் மிக அருகிலிருந்தும் கூட கூலியாட்களைக் கொண்டு இரண்டு நாட்களுக்கு மட்டும் நீர் நிரைத்துவைத்த பனிக் கட்டியைப் போல் குளிர்ந்திருக்கும் மாயமந்திர ஏரி அது. சமகாலத்து அரசியல் பற்றி பனிக்கட்டியைப் போன்று எத்தகைய குளுமையான கேலிக்கணை! “இந்த மாயப்பனை தெருவுக்கு இழுத்துனு வாங்கடான்னு எத்தனைவாட்டி சொல்லியிருக்கிறேன். நம்ம பசங்க என்ன சொல்றாங்கன்னா, 'இருக்கட்டும் உடுங்க! எங்கியோ ஒண்ணு ரெண்டு தப்பு இருக்கத்தான் செய்யும். நல்ல ஆளுதான் மாயப்பன். நம்ம பார்ட்டி பண்டுக்கு 65 ஆயிரம் ரூபா குடுத்திருக்கிறானே!?' ன்னு” இது தர்தெப்பனின் சமாதானம்.

இந்த சமகால அரசியலின் கேலியில் நாடகக்காரருக்கு தேசத்தின் எதிர்காலம் பற்றி இருக்கும் ஏமாற்ற உணர்வு தூக்கலாகத் தெரிகிறது. இன்று அதிகார நாற்காலியில் ஒட்டிக்கொண்டிருக்கும் தர்தெப்பர்களை அதில்வரும் பூதத்தின் கேள்விகளுக்கு தருமன் தரும் பதில்கள் முள்ளைப்போன்று குத்துகின்றன. இன்றைய யுகத்தில் மனிதனின், நாட்டின் முன்னேற்றம் என்பதே ஒரு பிரமை. இதுவே இந்த 'ரங்கபாரத' த்தின் அடிநாதக் கருத்தாக உள்ளது.

'நியூக்ளியர் ஹாலோகாஸ்ட்' – அணுகுண்டு அபாயம் – என்பது இன்றைய உலகளாவிய அச்சவுணர்வு. உலகத்திற்கு ஒளிமயமான எதிர்காலமல்ல, எரிந்துபோகும் எதிர்காலம்தான் இந்த அணு ஆயுதங்களால். 'தாரியு யாவுதய்யா, வைகுண்டகெ' (வழி எதுவய்யா, வைகுண்டத்திற்கு) என்னும் நாடகம் 'ரங்கபாரத' தொகுப்பில் மூன்றாவது. ஒரு கண்ணோட்டத்தில் இந்த ரங்கபாரதத்தில் அடங்கியுள்ள மூன்று நாடகங்கள் நாடகக்காரன், திறனாய்வாளன், பார்வையாளன், நேற்று–நாளை–இன்றுகளை பொருள்படுத்துகின்றன. இதில் வரும் பாத்திரங்களல்லாமல், இரண்டு ஆயுதங்களின் மூலமாக வும் நாடகக்காரர் உரையாடல் நடத்துகின்றார். அமெரிக்கா, ரஷ்யா இரண்டும் அணுவாயுதங்களின் இரண்டு உருவகங்களாக செயல் படுகின்றன; ஒன்று நாடகக்காரனையும் மற்றொன்று திறனாய் வாளனையும் உருவகப்படுத்தி!

இன்றைய அறிவியல் முன்னேற்றத்தினால் சுவர்கம்–அதாவது நிரந்தரமான, செழிப்பான நல்வாழ்வு – நல்லசுகம் கிடைக்குமா? சொல்ல முடியாது. சுகத்திற்கு மாறாக கவலைகள் பெருகுகின்றன. அமைதிக்கு மாறாக போர்கள் மீண்டும் மீண்டும் கிளைத் தெழுகின்றன. பாதுகாப்பிற்கு மாறாக பதட்டநிலை அதிகரிக்கின்றது. அறிவியல் முன்னேற்றத் திற்காக 'கொல்லும் கலைத்தன்மை' மேலும் மிகுந்துள்ளது. ரஷிய புதினத்தில்

தோஸ்த்தோவ்ஸ்கி கூறுகிறானல்லவா? "எ டைகர் கில்ஸ் பட் நாட் ஆஸ் ஆர்டிஸ்டிகலி ஆஸ் மேன்" என்று. அன்றைய காட்டுமனிதன் உணவுக்காக மட்டுமே வேட்டையாடிக் கொன்று கொண்டிருந்தான். ஆனால், இன்றைய திருந்திய மனிதன் காரணமில் லாமலே இன்னொருவனை, இன்னொரு மக்கள் கூட்டத்தையே கொல்வதற்குப் புறப்பட்டிருக்கிறான். இந்த இரண்டு காட்சிகளின் சமஇணையான உரையாடல், 'தாரியாவுதய்யா, வைகுண்டகெ' எந்த வழியினால் மனிதனுக்கு நலன் என்று கேட்பது போலுள்ளது. பதில் ஒருவேளை ஏமாற்ற பெருமூச்சாகலாம்.

இதில் நாடகக்காரன்–திறனாய்வாளன் இவர்களும் பாத்திரங் களே. நாடகக்காரனின் உள்ளுணர்வை – தன் (வியாசர் சஞ்சயனுக்கு கருணைக்காட்டிய) தெய்வீக பார்வையினால் தெரிந்துகொள்ள வந்து நின்றிருக்கிறான் திறனாய்வாளன். ஆனால் நாடகக்காரன் கூறுகிறான்: – 'வாழ்க்கையையே புரிந்துகொள்ளாத திறனாய்வாளன், தன் நாடகத்தை எப்படிப் புரிந்துகொள்ள முடியும்?' என்று. நாடகக் காரனுக்கு நாடக திறனாய்வாளனிடமிருந்து ஒரு பூமராங்க் (திருப்பித்தாக்கும் கருவி) ஆக வருகின்றது திறனாய்வு வடிவில். நாடகக்காரன் வாளாவிருப்பானா? இதே பூமராங் கற்பனையினால் அவன், திறனாய்வாளனின் மீது வெடிக்கும் பொருளைக் கற்பனை செய்கிறான் நாடகவடிவில். நாடகக்காரன் – திறனாய்வாளன், இரண்டு ஐ.சி.பி.எம். ஆயுதங்களைப்போல் எதிராளிகளாக நிற்கின்றனர், ஒருவரையொருவர் அழிப்பதற்காக. இச் சூழ்நிலையின் உருவக சித்திரம் இப்படியுள்ளது: அமெரிக்கா, ரஷ்யா இரண்டுமே இண்டர் காண்டினென்டல் பிளாஸ்டிக் மிசைல் ஆயுதங்களை அனுப்பியுள்ளன. இரண்டுமே விரைவாக புறப்பட்டு தவிர்க்கமுடியால் நடுவழியில் ஒன்றையொன்று எதிர்க்கின்றன. இரண்டுமே சந்திப்பதற்கு ஒரு நிமிடத்திற்கு முன்பாக தயங்கி நின்று எண்ணிப் பார்க்கின்றன. தமது கடமையை நிறைவேற்ற வேண்டுமா என்று சிந்தித்துப் பார்க்கின்றன, இந்த எமனுருவ பாத்திரங்கள். ஆனால், இரண்டிற்கும் அறிவு இருக்கின்றது, ஒன்றுக்கொன்று அடுத்த நாட்டை அழிக்கக் கூடாது என்று. மனிதனுக்கு மட்டும் இந்த அறிவு இல்லையோ என்னவோ. எங்கிருக்கின்றது முன்னேற்றம்? இதொரு ஆத்ம வஞ்சனை–தன்னைத்தானே ஏமாற்றிக் கொள்வது இந்த முன்னேற்றம் என்பது.

இந்த ஆயுதங்கள் திரும்பி வந்தால், அவைகளுக்கு மீண்டும் கட்டுப்பாட்டிற்குள் இருப்பது அலுப்பாகவுள்ளது. நாடகக்காரன், திறனாய்வாளனைப்போலவே இரண்டு ஆயுதங்களும் இங்கே போட்டி போடுகின்றன. நாடகக்காரன் மேலானவனா, திறனாய்வாளன் மேலானவனா என்பதைப்போல இந்த அமெரிக்கா, ரஷ்ய ஆயுதங்கள் ஒரு கை பார்த்து விடலாம் என்று– "உடற்பயிற்சி செய்யும் படையாளி

களைப்போல், இரண்டு பாத்திரங்களும் ஒருவர்க்கொருவர் எதிராக நின்று, முன்னால் அடியெடுத்து வைத்து, கையும் கையும் குலுக்கி, மீண்டும் பின்சென்று, பார்வையாளர்களுக்கு படைவணக்கம் செய்து, தாளத்தோடு அடிவைத்து ஒன்றாவது ஆயுதத்திற்கு நாடகக்காரன், இரண்டாவதற்கு திறனாய்வாளன் இலக்கு என்பதைப்போல நடந்து அவர்களின் அருகில் செல்லும்போது இருள், மிகவும் அருகில் வருவதற்குள் முழுமையான இருள்; நாடகக்காரனின் கம்பீரமான சிரிப்பு, திறனாய்வாளனின் கூக்குரல் ஒருமுறை கேட்டு, சட்டென்று எல்லா ஒலிகளும் அடங்கிப் போகின்றன. மீண்டும் மேடை நிறைய ஒளி வரும்போது நாடகமேடை வெறுமையாகக் கிடக்கின்றது. ஆயுதங் களில்லாததோடு "நாடகக்காரனும் இல்லை; திறனாய்வாளனும் இல்லை" என்னும் மேடைக் குறிப்பு உள்ளது. பிறகு?

இரண்டு ஐ.சி.பி.எம். ஆயுதங்களின் கைகலப்பில் நாடகக்காரன், திறனாய்வாளன் இருவரும் இல்லாமலாகி, இருளில் கரைந்து போகின்றனர். எஞ்சியிருப்பவன் பார்வையாளன் ஒருவனே. கூறுகிறான்: – "...ஆனால், இதே முடிவை கண்ணாறக் காணும் பாக்கியம் இருவருக்கும் இல்லையோ... நடந்துபோனதை ஊகித்து, அதுவே நல்லது என்று ஒருவன், இனிமேல் நடக்க வேண்டியதும் நல்லதே என்று இன்னொருவன்; இருவரும் நிகழ்காலத்தில் மட்டும் இறுதிவரையில் ஒத்துப்போகவேயில்லை... இல்லாதது இருந்தது என்று கவலை, வரவேண்டியது தேவை என்று வாதம்; இரண்டு வழியில் நடந்தவர்களும் போனார்கள்... (சிரித்தபடி) வைகுண்டத்திற்கு... சோர்ந்து படுப்பதற்கு. கவலையும் இல்லை, வாதமும் வேண்டாம் என்னும் நாங்கள் புறப்பட்டோம் வீட்டிற்கு... மனநிறைவோடு படுப்பதற்கு. இவ்வளவுதான் வேறுபாடு: அவர்கள் எழுவதில்லை, நாங்கள் எழுகிறோம். அதனால் இப்படிப்பட்ட அறிவுத்திறன்கொண்ட கடவுளுக்கு நன்றி கூறி புறப்படுவோம், வழி எதுவய்யா என்று கேட்டல்ல... வழி நம்முடையதய்யா என்று கூறி. ஹ... ஹ... ஹ... ஹா..."

நீண்ட நலன்தரும் வழி எதுதான் மனிதனுக்கு? இதற்கு நாடகக்காரனின் பதில், ஏமாற்றம். மானிட முன்னேற்றம், மானிட நலனுக்கு எதிர்காலமில்லை. இதில் வரும் நாடகக்காரன், தன் கவலை, தன் கற்பனை சிந்தனைகளிலேயே மூழ்கிப்போகிறான். இதில்வரும் திறனாய்வாளன் அறிவியல் முன்னேற்றம், அறிவு சார்ந்தவைகளின் குறியீடாக நடந்து கொள்கிறான். ஆனால், தன் பழைய வாழ்க்கையின் பீடை, அஞ்ஞானங்களுக்குப் பலியாகிப் போகிறான். இவ்விருவரையும் குறிக்கும் ஐ.சி.பி.எம் ஆயுதங்கள் – அவ்வை நாடகக்காரனின் படைப்பு. அந்த இருவரையும் அழித்துவிட எஞ்சியுள்ளவன் நாடகத்தை நுகர்ந்தவனாக பார்வையாள மானுடன். நாடகக்காரன் வெறும் இறந்த காலத்திலேயே

மூழ்கிக்கிடக்கிறான். பார்வையாளன் மட்டும் நிகழ்கால நடைமுறை நிலைமையில் அக்கறை உள்ளவன். நாளைய கவலையில்லாமல், இன்று கவலையற்றிருப்பதே வைகுண்டத்தின் – நீண்ட நலனுக்கான வழி. இதுவே நாடகத்தின் இலக்குரீதியான நோக்கம்.

"சமூகத்தைப்பற்றி கிண்டல், கேலி, ஏளனம், நையாண்டி, கடுமையான கண்டனம் இவையெல்லாமே என் நாடகங்களில் ஏராளமாக இருந்தாலும், வாழ்க்கையைப் பற்றி வெறுப்பில்லை, அலட்சியமில்லை. தாசர் எந்தக் கோணத்தில் சொன்னாரோ எனக்குத் தெரியாது. ஆனால் மனிதப்பிறவி என்பது மிகப்பெரிய பாக்கியமய்யா என்னும் அவரது கருத்துக்கு என்னுடைய உடன்பாடும் உண்டு என்பதைவிட, என்னுடைய கருத்தும் உண்டு என்று கூறுவது சரியானது" (சா.ஆ.ஜி. பக். 274) என்று கூறிய ஸ்ரீரங்கா மானிட இயல்பை, ஆத்மீக எதிர்பார்ப்பு தொடங்கி மனிதன், விலங்கு வரை அலசி அறிந்துகொள்ளும் முயற்சியை தமது நாடகங்களில் செய்துள்ளார். "ஏதோ காரணத்திற்காக நாடகம் என் ஆளுமை வெளிப்பாட்டிற்கான கருவியானது. அக்கருவியை பயன்படுத்திக் கொள்வதில் பயிற்சி பெறும் முயற்சிகளையும் செய்து வருகிறேன்" என்னும் அவரது கருத்து உண்மையானது.

'தேலிசோ ரங்க, இல்ல மூளுகிசோ' (மிதக்கவை ரங்கா, இல்லை மூழ்கவை) என்னும் தாசரின் சொற்களில் ஸ்ரீரங்கா நாடகத் திற்கு தலைப்பைக் கொடுத்து–நாடகம், பார்வையாளன், நடிகர்கள் மற்றும் தயாரிப்புகளைப் பற்றியே அலசுகிறார். "எழுதும் வேலை என்னு டையது. அவை நாடகமேடைக்கு வரட்டும், வராமல் போகட்டும்; நான் எழுதுகிறேன், என்னை கடைதேற்றுவது (மிதக்கவைப்பது) கைவிட்டு விடுவது (மூழ்கவைப்பது) மற்றவர்களின் பொறுப்பு என்னும் சிந்தனையே" பிரதிபலிக்கும்படி படைத்துள்ளார்.

இந்நாடகத்தில் வரும் முக்கிய பாத்திரங்கள், சோமண்ண என்னும் நய–நாகரீகங்களை அறியாத, கம்பெனி நாடகங்களை தவறாகப் புரிந்துகொள்ளும் அரசியல் தலைவன். 'அவன்' அவனது அவள், ரங்கண்ண–வெங்கண்ண, கலையைக் காதலிக்கும் பயில்முறை நாடகக்காரர்கள் ஆகியவர்களின் மூலமாக ஸ்ரீரங்காவின் நாடகம் மற்றும் அவற்றின் நிகழ்வு பற்றி சித்தாந்த ரீதியான வாதம் நடைபெறுகிறது. இன்றைய நாடக தயாரிப்பின் ஆடம்பரப்போக்கில் படைப்பாளியின் இடம் மிகவும் கீழ்மட்டத்திற்குப் போயிருக்கிறது. இந்த நாடகத்து வெங்கண்ணனுக்கு சாமண்ணன் கூறுகிறான், "என்னது? எல்லா புத்திசாலித்தனத்தையும் நானே காட்டணும்னா, நாடகம் எழுதறவன் எதுக்கு? அப்புறம்? உன்கதி? கேளு சோமண்ணங்கிட்ட கேளு, இந்த

நாடகம் எழுதினவங்க யாராவது உயிரோடு, அதாவது நேர்ல பாக்கிறமாதிரி, அதாவது ஒடம்பு உருவத்தோட இருக்கிற மனுசப்பிறவி இருக்கான்னு" என்று. அதாவது, டைரக்டர், லைட்ஸ்மேன், மேக்கப்மேன், புரொட்யூசர், எஃபெக்ட்ஸ்மேன் போன்றவர்களின் கூட்டத்தில் நாடகப் படைப்பாளிக்கு இடமில்லாமலாகியிருக்கிறது என்பதுதான்.

தொழில்முறை நாடகமேடை, பயில்முறை நாடகமேடை குறித்து கட்டுரை எழுதலாம், உரை நிகழ்த்தலாம். நாடகம் எழுதுவது எப்படியென்று தெரியாமலேயே நாடகம் எழுதுவதென்றால்? "முதலில் பார்வை யாளர்களுக்கு, அதன்பிறகு திறனாய்வாளர்களுக்கு, அதன் பிறகு நடிகர்களுக்கு புரியாது என்றெண்ணுகின்ற நாடகங்களை படிப்படியாக எழுதிக்கொண்டு வந்து இறுதியில் இந்தக் கட்டுரையாளன் தனக்கே விளங்காத நாடகங்களை எழுதத் தொடங்கினான் என்று இந்நாடகத்தை படித்துப்பார்த்து, சிலர் தமது அதிருப்தியை வெளிப்படுத்தும் சம்பவங்களுமுண்டு" என்று நாடக விளக்கத்தில் ஸ்ரீரங்கா எழுதியிருப்பது சிரிக்கும்படியாகவும் உள்ளது; சிந்திக்கும்படியாகவும் உள்ளது.

தொழில்முறை நாடகமேடைக்கு தமது நாடகங்கள் பொருந்துவதாயில்லை என்று ஸ்ரீரங்காவுக்குத் தெரிந்தேயிருந்தது. ஆனால் அதற்கான காரணம், மாற்று வழிகளும் கூட அவருக்குத் தெரியும். "நாடகம் எழுதுதல் மற்றும் நடத்துதல் பற்றி என் கருத்துக்கள், சம்பந்தப்பட்டவர்களுக்கு போதியளவுக்குத் தெரியும். எனது நாடகங்களை தொழில்முறை நாடகமேடைக்கென்று நான் எழுதவில்லை. ஆகையினால், கர்நாடக நாடகமேடைக்கு என் நாடகங்களின் மூலம் பொருத்தமான, அல்லது படைப்பு ரீதியான தொண்டு செய்யவில்லை என்று இப்போது சிலர் குறைபட்டுக் கொள்கின்றனர். மற்ற மொழிகளிலிருந்து எடுத்துக் காட்டுக்களையும் சுட்டிக் காட்டியுள்ளனர்; நான் தெரிந்து திருந்தட்டும் என்று."

ஆனால், ஸ்ரீரங்கா இதற்கு மறுமொழியாக கூறும் கருத்து கவனத்திற்குரியது. இதுவரையிலும் எவ்வளவுபேர் தொழில்முறை நாடகக் குழுவினர் ஸ்ரீரங்காவின் நாடகங்களை மேடைக்குக் கொண்டுவர வேண்டுமென்று ஆர்வம் காட்டியுள்ளனர்? கிராமத்துத் திருவிழாக்களி லாகட்டும், நகரங்களிலாகட்டும் முகாம் போட்ட கம்பெனிகள் ஸ்ரீரங்காவின் யோசனை, இயக்குதல் ஆகியவைகளை பெற்று அவரது நாடகங்களை அவர் உதவியோடு புரிந்துகொண்டு நடத்துகின்ற துணிகரச் செயலைச் செய்ததில்லை. பணம் வரும் பக்கம் பார்வையை செலுத்தி வயிறு நிரப்பும் கம்பெனிக் குழுக்களால் இத்தகைய நாடகங்களை நடத்த முடியாது. "என் நாடகங்களை நடத்துவதற்கு துணிந்த ஒரு தொழில்முறை நாடகக்

குழுவாவது இருக்குமா? நாடகத்தை நிகழ்த்திப் பார்க்காமலேயே கருத்து கூறுவது தர்க ரீதியானதல்ல. மராத்திமொழி கம்பெனிகள் அத்தகைய துணிந்த முயற்சிகளை செய்துள்ளன என்பேன். ஒருகாலத்தில் 'சாக்ரசங்கீத சாரதா' நாடகத்தை நடத்திவந்த கம்பெனிகள் இன்று நவீனவகை நாடகங்களை நடத்தும் தகுதி பெற்றவைகளாயுள்ளன." என்று ஸ்ரீரங்கா கூறும் கருத்து உண்மையானது. மகாராஷ்ட்ராவின் கலைஞர்கள் போதிய அளவு கல்வி கற்றவர்கள்; கிர்லோஸ்கர, பாலகந்தர்வ, பெண்டாரகர், சவாயி கந்தர்வ போன்றவர்களின் கம்பெனிகளில் கல்விபயின்ற நடிகர் நடிகைகள் இருந்தனர். இன்றைக்கும் மகாராஷ்ட்ரத்தில் காடில்கரரின் புராண நாடகங்களை நடத்துபவர்கள், விஜய தெண்டுல்கரின் வசந்த காநிடகரரின், சிரவாடகரின் நவீனவகை நாடகங்களையும் நடத்து கின்றனர். 'சந்த சகூ' புராண நாடகத்திலிருக்கும் ஈடுபாட்டையே மகாராஷ்டிர பார்வையாளர்கள் (சுவைஞர்கள்) 'சகாராம் பைண்டர்' நாடகத்திலும் காட்டுகின்றனர். பாலகந்தர்வாவின் நூற்றாண்டு விழா மாநிலம் முழுவதிலும் உற்சாகமாகக் கொண்டாடப் படுகின்றது. சிரவாடகரரின் 'நடசாம்ரட்', தெண்டல்கரின் 'சகாராம் பைண்டர்' கன்னடத்திற்கும் மொழிமாற்றம் செய்யப்பட்டுள்ளது. வங்காளத்து பாதல்சர்காரரின் 'பாகி இதிஹாஸ்' கன்னட பயில்முறை நாடகக் கலைஞர்களால் வெற்றிகரமாக நடத்துப்பட்டுள்ளது. ஸ்ரீரங்காவின் 'கேளு ஜனமேஜய' (சுநோ ஜனமேஜய), 'தேலிசோ இல்ல முளுகிசோ' (ரஹூம், கீந ரஹூம்), 'கத்தலெ பௌகு' (கபி சித் கபி பத்), 'நீ கொடெ நா பிடெ' (நாயக விநாயக) இந்தியில் மொழியெர்க்கப்பட்டு வெற்றிகரமான நிகழ்த்துதல்களைக் கண்டுள்ளன.

"கட்டமைப்புப்பணி, நடிப்புத் தகுதி, மேடையமைப்பாற்றல், இன்றைய சமூகத்தின் நீக்குபோக்குகளைப்பற்றிய அறிவு – இவ்விவரங்களோடு தயாராகவுள்ள கம்பெனிகளிருந்தால் என்னைப் போன்றவர்களின் நாடகங்களினாலும் கூட கர்நாடக நாடகமேடை உயிரோட்ட முள்ளதாக திகழ முடியும்" என்னும் ஸ்ரீரங்காவின் சொற்கள் கவனத்திற்குரியனவாகும்.

'கேளு ஜனமேஜய' வானொலி தேசிய ஹூக்கப் தொடர் நிகழ்ச்சியில் இந்திய மாநிலமொழிகளில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு வானொலி நாடகமாக நிகழ்த்தப்பட்ட முதல் கன்னட நாடகம். ரேடியோ ராஷ்ட்ரீய நிகழ்ச்சிகள் செய்த அளவுக்கு கூட மொழி ஒன்றிணைப்பு சாதனமான தொலைக் காட்சியில் செய்யும் முயற்சிகள் சிறப்பாக செய்யப்பட வில்லை. பல்வேறு மொழி நாடகங்களை இந்திக்கு மொழிமாற்றி தொலைக்காட்சியின் நெட்வொர்க் மூலமாக நடத்தும் தீர்மானமான நிகழ்ச்சிகள் நடைபெற வில்லை.

நீ கொடெ நா பிடெ (நீ தரமாட்டே நான் விடமாட்டேன்) (நாடக நிகழ்வு ஜூலை 3, 1968) ஸ்ரீரங்காவின் மிகமுக்கியமான வெற்றிபெற்ற நாடகங்களில் ஒன்று என்று திறனாய்வாளர்கள் சொல்கிறார்கள். சமூகக் கருப்பொருளானாலும் அதன் தத்துவஞான தோரணை அதற்கு மிகுந்த பிடிப்பைக் கொடுத்துள்ளது. ஊழல் சமூகம், ஊழல் தலைமை, ஊழல் அரசியலில் அறிவுஜீவிகளின் எதிர்காலம் என்ன? ஊழல்பூதம் சமூகத்தின் நல்லதன்மைகளை விழுங்கும்போது எஞ்சியிருப்பது இரண்டே வர்க்கம்– வலுவானவர்கள், பலியானவர்கள். நாடகம் துவங்கும்போது தலைவன் இறந்திருக்கிறான். அவனது வாழ்க்கை, வாழ்க்கையின் நடப்புகள் அவனால் ஒடுக்கப்பட்டவர் களின் விவரிப்புகளால் காட்சிகளாக காட்டப்படுகின்றன.

அதிகாரத்திற்கும் அறிவுத்திறனுக்குமிடையில் நிகழும் மோதலை சித்தரிக்கும் 'நீ கொடெ நாட பிடெ' மற்றும் பழைய–புதிய தலை முறைகளின் மோதல்களைக் கூறும் 'சதாயு கதாயு' (நூறாயுள் கொண்டவன் ஆயுள் நீங்கியவன்) இரண்டுமே ஒரு வகையில் பழங்காலத்தை பழைய நாடகங்களின் கருப்பொருட்களையே தேர்ந்தெடுத்துக்கொண்டு புதிய சூழல்களுடன் வெளிப்பட்டுள்ளன. இரண்டு நாடகங்களின் கருப்பொருள், உள்ளடக்கம், பாத்திரக் கற்பனை ஒரேமாதிரியுள்ளது. மகனானவன் வளர்ப்புமகனாகி, வாழ்க்கையின் உண்மைநிலைகளை அறிந்துகொள்ள முடியாது இளம்பருவத்தினர் ஆயுள்கழிந்தவர்களாகி, காலத்திற்கு தக்கவாறு வயதுக்குத் தகுந்தவாறு நடக்கும் கிழவன் நூறு கழிந்தவனாகி, பல இருமைகளின் மீது படைக்கப்பட்டிருக்கிறது 'சதாயு கதாயு' நாடகம்.

'ஸ்வர்கக்கெ மூரே பாகிலு' (சுவர்கத்திற்கு மூன்றே வாயில்) ஸ்ரீரங்காவின் அழகிய, சிந்தனையைக் கிளரும் நாடகம். 'வழி எதுவய்யா, வைகுண்டத்திற்கு' என்னும் கேள்வியையே இங்கும் கேட்டுள்ளார். அதற்கு பதில், 'சுவர்க்கத்திற்கு மூன்றே வாயில்'. மானிட வரலாற்றில் அலசி ஆராய்ந்து மூன்று கட்டங்களுடைய அதன் நாகரீக வளர்ச்சியின் சித்திரங்களை இங்கு கொடுக்கின்றார். அவ்வகையில் மனிதகுல நாகரீக வளர்ச்சியின் கற்பனை மூன்று அங்கங்களில் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. முதல் அங்கத்தில் 'அர்ச்சகன்', 'கிழவன்' இவர்களின் மூலமாக, மனித பலிகளின் மூலமாக பழங்குடிகளின் அநாகரிகத் தன்மை படம்பிடிக்கப்பட்டுள்ளது. இரண்டாம் அங்கத்தில் (பகுதி) சுவர்க்கத்திற்கு இரண்டாவது வாயில் திறக்கிறது. இப்போது இது கோவிலின் வாயிலல்ல; அரண்மனையின் வாயில். சுற்றியிருக்கும் சுவர்களும் அரண்மனைக் கேற்றவையே. "இங்கே கோவில் இருந்தது. அதை இடித்து அரண்மனை கட்டினார்கள்; உள்ளே கடவுளுக்கு பதில் அரசனை அமரவைத்தனர்"

என்று பிச்சைக்காரன் கடந்த யுகத்தின் தெய்வங்களுடைய யாகத்தின் கற்பனையை, அடுத்த யுகத்தின் அரசன்—அமைச்சன் அரசவை பண்டிதர்களின் யுகத்துக் கற்பனையை விவரிக்கின்றான். இந்த மாற்றத்தைப் பார்த்து அடையாளம் காட்டியவன் 'குருடன்' தான். முதல் வாயிலின் மூலமாக கிடைக்கும் சுவர்க்கம் யாகம்—பலி ஆகியவற்றினால். இரண்டாவது வாயிலில் அரசன் போர்புரிந்து போர்க்களத்தில் இறந்தால் சுவர்க்கப்பேறு; இல்லையேல் அரசபதவியின் இகலோக நலன்களின் பேறு. தம் அரசனுக்காக போராடும்போது இறப்பைத் தரும் போர் என்றால் அது சொர்க்க வாயில். மூன்றாவது பகுதியில் மூன்றாவது வாயில் திறந்து, கோவில், அரண்மனைகள் நின்றிருந்த இடங்களில் இபபோது ஒரு அரசியல் தலைவனின் பரந்த, உறுதியான எஃகுச் சிலையை நிறுத்திவைக்கும் முயற்சி நடக்கிறது. மூன்று உழைப்பாளிகளின் பேச்சிலிருந்து இது, அரசன்—அமைச்சன்—அரசவை பண்டிதர்களின் யுகமல்ல; ஆனால் சாமானியர்களின் உழைப்பாளிகளின் குடியாட்சி யுகம் என்று தெரிகிறது. நாடகம் தொடங்குவதே ரிக்வேதத்தின் 'வாக்தேவி சூக்தங்களிலிருந்து. "நான் முழு உலகிற்கும் சொந்தக்காரி. எங்கெங்கும் இருப்பவன். எல்லோரையும் பிரதிபலிப்பேன். நீ உண்பது, பார்ப்பது, மூச்சுவிடுவது, கேட்பது எல்லாம் என்னால்தான்" என்று சொல்கிறாள். இவ் வாக்தேவியே தன் சொற்சிறப்பை, சொல்லாற்றலைப்பற்றி சொல்லிக் கொண்டதுண்டு இறுதிச் சொற்றொடரில் – 'பேச்சு இருந்திருக்கவில்லையென்றால் சுவர்க்கத்திற்கு வாயிலும் இருந்திருக்காது'. இதே பேச்சின் உட்பொருள் மீண்டும் ஒலியெழுப்புகின்றது, அவரது 'சப்தகுணம் ஆகாசம்' (சொற்குணம் ஆகாயம்) என்னும் சிறு நாடகத்தில்.

'சப்தகுணம் ஆகாசம்' என்னும் குறுநாடகத்தில் மொழிக்கருத்து தொடர்பான ஒரு சந்தேகத்தை கிளப்பி அதற்கு விடையும் தேடப்புறப்பட்டிருக்கிறார். 'முன்னேற்றம்' என்னும் சொல் ஒவ்வொருமுறை மிகுந்த எதிர்ப்பொருளைக் கொடுக்கின்றதே! பூமி தன்னைத்தானே சுற்றிக்கொண்டு மீண்டும் தானிருந்தயிடத்திற்கே வருவதில்லையா? இது முன்னேற்றமா? அப்படியே நம் நாடு முன்னேற்றம் பெற்றுள்ளது என்று அரசியல்வாதிகள், பொருளியலாளர்கள் சொல்லலாம். ஆனால் சாமானியனுக்கு இன்னமும் சோறு, கல்வி, இருப்பிடம் போன்றவை கிடைக்காமலிருக்கும்போது இது எப்படி முன்னேற்றமாகும்? சொற்களுக்கு அவர்கள் பார்வையில் ஒன்று, நமது பார்வையில் ஒன்று என அர்த்தமிருக்க முடியுமா? 'வாகர்தா விவ சம்ப்ருக்தேள' என்று காளிதாசன் சொல்லும் போது அது உண்மையில்லாமலிருக்க முடியுமா? அப்படியென்றால் மானிடனின் ஆளுமையையும் சொற்களின் ஆற்றல் மீறியிருக்க முடியும்!

யாகம், போர், செழிப்பான நாட்டை இலக்காகக்கொண்ட குடியாண்மை இவை மூன்றும் சுவர்க்கத்திற்கு அதாவது நீண்டநலனுக்கு வாயிலைப் போன்றவை. ஆனால் படைப்பாற்றல்மிக்க மனிதன் அழித்தொழிப்பவனாகவும் ஆகியுள்ளான். ஆகையினால், திறந்த சுவர்கத்தின் வாயில்கள் மூடிக்கொள்கின்றன. இறுதியாக இந் நாடகத்தில் எல்லோரும் இறந்துபோக, உயிருடன் எஞ்சியிருப்பவர் களென்றால் ஒரு குருட்டுப் பிச்சைக்காரனும் ஒரு இளம்பெண்ணும் மட்டுமே. இவர்கள் வெறும் சாமானியர்களின் பிரதிநிதிகள்.

இப்பிச்சைக்காரனும் பூக்காரப் பெண்ணும் பாரதத்தின் வெறும் சாமானியனின் அடையாளமாகவுள்ளனர். அவன் கோவில், அரண்மனை, சிலைப்பீடங்களாக மாறிக் கொண்டிருக்கும் அதே இடத்தின் மகத்துவங்களைக் கண்டுவந்திருக்கிறான். இது நமது பழைய யுகம், இடைப்பட்ட யுகம், புதுமையுகங்களின் தியாகம், தானதருமம், அரசாங்கக் கட்டளைகளை குறியீடாக்குவதாக வுள்ளது. "பழைய காலத்தில் குருடு–நொண்டிகளுக்கு தானம் கொடுக்கணும்ன்னு தர்மம் இருந்தது. இப்பொ குடுக்க வேணாங்கன்னு சட்டம்" என்று பூக்காரி, பிச்சை எடுப்பது ஒரு குற்றமாகக் கருதப்படும் இன்றைய யுகத்தின் அரசாங்க மனப்போக்கு, நமது பண்பாட்டுக்கு எப்படி எதிராகவுள்ளது என்பதைச் சுட்டிக் காட்டுகிறாள். பொதுமக்களும் உழைப்பாளிகளும் சுரண்டப்பட்டால் கலகத்திற்கு வரவேற்பு கொடுப்பதைப் போலத்தானே! இடைப்பட்ட யுகத்து அமைச்சனுக்கு புரட்சிக்காரன் கூறுகிறான் –– "நாளுக்கொண்ணா நீங்க நடத்துற போர்களுக்காக வரியையும் கைகளையும் கொடுத்து கொடுத்து வயிறும்–முதுகும் ஒட்டிப்போய் உன் முன்னால நின்னிருக்காங்க பாரு! நீங்க நடத்துற இந்த சாவோட சூதாட்டத்துக்கு தங்களோட கணவர்களையும் பிள்ளை களையும் பலிகொடுத்து அநாதைகளான பெண்களையும் பாரு" என்று.

முன்னாளில் கடவுளின் பெயரால் அப்பாவிகள் பலி. அரசனின் வெற்றிவிழாவுக்காக நடந்த போரில் அவனது அமைச்சன் வரிகள் என்ற பெயரில் நடத்தும் சர்வசாமானியர்களின் மீதான சுரண்டல். புதுமையுகத்தில் குடியாட்சியின் பெயரால் நடக்கும் தனிமனித வழிபாட்டிற்காக பாமர மக்களின் மீதான சுரண்டல் அடக்குமுறை –இம் மூன்றும் சுவர்க்கத்தின் வாயில்கள். இறுதியில் யாருக்கும் சுவர்க்கம் கிடைக்காமல் புரட்சியும் சீரழிவும் மட்டும் நடக்கின்றன.

பேச்சுச் சுதந்திரம் என்னும் பெயரில் நடப்பது வெறும் பேச்சு, பேச்சு, பேச்சு; செயலோ வெறுமை. இது இன்றைய பேச்சு யுகம், செயல் சாதனை அல்லவென்று வேத நல்லுரையிலிருந்து குறியீடாக தொடங்கும் இந் நாடகம் அழுத்திக் கூறுகிறது.

கலையின் பிரச்சனைகளை எடுத்துக்கொண்டு ஸ்ரீரங்கா, இசைப்பாடல் வடிவில் சிந்தனையைத் தூண்டும்படியாக விவாதிக்க வேண்டியதை நாடக ஊடகத்தின் வழியாக சுவைபட, ஈர்க்கும் வகையில் முன்வைக்கின்றார். 'ஸ்வகத சம்பாஷனே' (தன்னுரையாடல்) என்னும் சிறிய நாடகம். 'கத்தலெ—பௌகு', 'கேளு ஜனமேஜய' ஆகிய நாடகங்களில் 'நாடகம் சமூகத்தின் பிரதிபலிப்பு' என்னும் கருத்தை கொண்டு வருவதற்காக ஒரு புதிய உத்தி பிறக்கின்றது. நாடகமேடையின் மேலிருக்கும் பாத்திரமே பார்வையாளன் உருவில் நெருங்கிவந்த சமூகத்தின் உடலிலிருந்தே எழுந்துவந்த மனிதசுபாவம், மனிதனின் இயற்கைக் குணம் என்பதைக் காட்டுகின்றார். 'அபராதங்கள க்சமிசோ' (1971) (குற்றங்களை மன்னிச்சுடு) என்னும் 'இரக்கச்சுவை நகைநாடக'த்தில் ஸ்ரீரங்கா நாடக பிரச்சனையை நாடகத்தின் கருப் பொருளாக்கிக் கொண்டுள்ளார். இதற்கான உந்துதல், நமது இன்றைய நாடக அரங்கின் நடவடிக்கைகள். "எப்படியோ, சமூக வாழ்க்கையிலிருக்கும் அறியாமை, மூடப்பழக்கவழக்கங்கள், ஊதாரித்தனம் ஆகியவைகள் நாடக அரங்கிலும் காணப்படு கின்றனவா?" என்று தன்னைத்தானே நகைப்புக்குள்ளாக்கிக் கொள்ளும் உருவகம் இது. சமூகத்தில் அறிவிலிகள் உண்மையாகவே இருந்தால், இந்த 'குற்றங்களை மன்னித்து விடு' என்றும், அவை இல்லாவிடில், அப்படி எழுதியவனின் 'குற்றங்களை மன்னித்துவிடு' என்றும் நாடகத்தின் பெயர் பொருந்திப்போகிறது" என்று நாடகத்தின் பின்னுரை கூறுகிறது.

தமது உடல், உள்ளத் தொல்லைகளிலிருந்து விடுதலைப்பெற இந்த இரக்கச்சுவை நகைநாடகத்தை எழுதியதாக ஸ்ரீரங்கா கூறுகிறார். அது மற்றவர்களுக்கும் பிடித்ததாயிருக்க வேண்டுமென்பது நாடகக்காரனின் உள்ளக்கிடக்கை. பிடிக்காவிட்டால், 'அபராதங்கள க்சமிசோ' என்று தாசரின் குரலில் பகவானை வேண்டுதல்.

இந் நாடகத்தில் தயாரிப்பாளன், இயக்குநர், நாடகப் படைப்பாளி, நடிகன் இந் நான்குமுனைகளில் போர்களமே நிகழ்ந்துள்ளது. திரைக்குப் பின்மேடையில் நடைபெறும் சுவையான நிகழ்ச்சிகள் இதில் பனித்துளிகளைப்போல தூவப்பட்டுள்ளன. அதிலும் இயக்குநரின் தான் நாடகப்படைப்பாளியை விட மேலானவன் என்னும் மேலாதிக்கத்தனத்தை படைப்பாளி ஏளனம் செய்கிறான். நடிகனாகட்டும், நடிகையாகட்டும், தயாரிப்பாள னாகட்டும் யாராலுமே இந்த இயக்குநர்—படைப்பாளிகளுக் கிடையிலிருக்கும் குழப்பத்தை தீர்த்துவைப்பதென்பது இயலாத தாகும். 'பூர்வ ரங்க' (முன் அரங்கு) என்னும் மிக முந்தைய நாடகத்திலிருந்தே ஸ்ரீரங்கா 'கத்தலெ பௌகு', 'தேலிசோ ரங்க இல்ல முளுகிசோ' முதலான

நாடகங்களின் மூலமாக பார்வையாளன், சமூகம், நாடகம், படைப்பாளி, இயக்குநர் நச்சுவட்டத்தை உடைக்க முயன்றிருக்கிறார்.

'ஏனு பேடலி நின்ன பளிகெ பந்து' (என்ன வேண்டுவது உன்னிடம் வந்து) இதே போக்கில், அதாவது நாடகம், படைப்பாளி, பார்வையாளன், நடிகர்கள், மேடையமைப்பாளர்கள் ஆகியோரைச் சுற்றி பின்னப்பட்டிருக்கிறது. உரையாடல், நடிகன் மற்றும் சூத்ரதாரி இவர்களுக்கிடையில் நடைபெறுகிறது. நாடகத்தின் உண்மையான உருவம் என்னவென்று தெரிந்து கொள்ள பார்வையாளன் மேடையின் உயரத்திற்கு ஏற்றப்படுகிறான். பார்வையாளன் படைப்பாளியின் பாத்திரங்களோடு உரையாடுகிறான். மரபு வழியிலான நாடக அரங்கிலிருந்து இந் நாடகக்காரனின் போக்குகள் மாறியிருப்பது பார்வையாளனுக்கு வியப்பைத் தருகிறது. தொழில்முறை நாடக அரங்கிற்கும் பயில்முறை நாடக அரங்கிற்கும் இருக்கும் சிந்தனையளவிலான இடைவெளி அவனுக்கு அருவருக்கத்தக்க போக்காகத் தெரிகிறது. பெண், பாலியலுணர்வு ஆகியன குறித்து பார்வையாளனுக்கு புதிய அறிமுகம் கிடைக்கிறது. பெண்ணியல்பு, பெண்மனோபாவங்களை அலசும் இந்நாடகம் பெண்ணென்னும் பிரிவு திரௌபதியிருந்ததைப் போலத்தான். அவள் கணவனிடத்தில் ஆண்மை, அறிவு, அன்பு இவற்றையே காண விரும்புகிறாளென்று காட்டப்பட்டுள்ளது. நாட்டிய–நாடகக் கலை மற்றும் பெண் உளவியல்களைப் பற்றி புரட்சிகரப் பார்வையை அறிவுக் கதிரொளிப் பார்வையை வீசும் 'ஏனு பேடலி நின்ன பளிகெ பந்து' என்னும் நாடகக் கதம்ப மாலையில் ஒரு புதிய சோதனை முயற்சி. வியப்பூட்டுவதாகத் தான் உள்ளது! நாடகத்திற்குத் தேவையான பொருட்கள் கூடிய வரையில் எளிமையாகயிருக்க வேண்டுமென்னும் ஸ்ரீரங்கா, நாடக உத்தியில் முக்கியமான அழுத்தமிருப்பது நடிகர்கள் மற்றும் நாடகம் இவைகளைக் குறித்துத்தான் என்று எடுத்துக்காட்டியிருக்கிறார். நவீன நாடகத்தில் திறந்தவெளிக் கூத்தின் எளிமை இருக்கவேண்டுமென்று, மேடையின் மீது இரண்டு நாற்காலிகள், ஒரு மேஜை, மேஜையின் மீது 'பார்வையாளனின்' லுங்கி இவ்வளவே 'ஸ்டேஜ் பிராபர்ட்டி' போதும் என்பதைப்போல் காட்சியமைப்பைக் கற்பித்துள்ளார்.

உப்பு–புளி–காரம் உண்ணும் மனித உடலுக்குள்ளிருக்கும் காமக்கிளர்ச்சி அவனது நன்டைத்தை, அறிவுத்திறன் வளர்ச்சி, நல்லதன்மை ஆகியவைகளோடு வளர்ந்து காதலாக மாற்றம் பெறும் மலர்ச்சியின் தேவையை யாரும் புறக்கணிக்க முடியாது. ஸ்ரீரங்கா தமது அண்மைக்காலத்து சில நாடகங்களில் (எடு. –'ஏனு பேடலி நின்ன பளிகெ பந்து', 'அக்னி பரீக்ஷே', 'இது பாக்ய இது பாக்ய', 'நீ மாயெயொளகொ நின்னொளு மாயெயோ' (நீ மாயைக்குள்ளா உனக்குள் மாயையா) பாலியலுணர்வு சிந்தனையை தமக்கே வியப்பளிக்கும் வகையில் நாடக அரங்கின்

ஒளியில் வெளிப்படையாக அலசியுள்ளார். விலங்குகளில் காமமெனும் ஆற்றல் இயல்பான—இயற்கையின்பாற்பட்ட ஒன்றாக உள்ளது. சமூக வாழ்க்கையை அமைத்துக்கொண்ட மனித விலங்கின் சமூக தனித்துவம் அவ்வாற்றலின் வெற்றி—தோல்விக்காகவும் சிறப்பாக உருவாக்கப் படுகிறது. மரபுவழிக் கவிகளும் நாடகப் படைப்பாளிகளும் 'காமத்தை' காதலாக மாற்றி சமூக வாழ்க்கையிலிருக்கும் காமத்திற்கு தீண்டத்தகாத தன்மையைக் கொடுத்திருந்தார்கள் (சா. ஆ. ஜி. பக். 250). ஆண்—பெண்—பாலியலுணர்வு—காமப்பொருள் ஒரு கல்விப் பாடமாக நாடகத்தில் வரவேண்டிய தேவையுள்ளது என்று நாடகக்காரனுக்கு தோன்றியுள்ளது. காமதத்துவத்தை முறைப்படி 'டேகல்' (கையால்வது) செய்வது கல்வி. 'போர்னோ' எழுத்தாள னைப்போல் 'டிக்கிள்' செய்வது (தூண்டிவிடுவது) சரியல்ல. படைப்பாளி நல்லநோக்கத்துடனேயே டேகல் செய்யும்போது பார்வையாளன் அதனால் டிகிளானால் அது பார்வையாளனின் பலவீனமான சுவையுணர்வுப் போக்கைக் காட்டுகிறது. இதுவே ஸ்ரீரங்காவின் பார்வையாக இருந்திருக்க வேண்டும். 'அனாதி' (துவக்கமற்றது) புதினத்திலும் 'கௌெய நீனு, ஹளெய நானு' என்னும் நாடகத்திலும் காதல் தத்துவத்திற்கு ஒளிக் கதிரைப்பாய்ச்சியுள்ளார். 'சஞ்சீவினி', 'சாவித்ரி' நாடகங்களில் காதலின் மேன்மைபடுத்துதல் உள்ளது.

'ஹரிஜன்வார', 'சோகசக்ர' களில் தீண்டாமை ஒழிப்பு, காந்தி தத்துவங்களை தூக்கிப்பிடித்த ஸ்ரீரங்கா உலகில் மிகப்பெரிய குடியரசென்று கருதப்படும் பாரதத்தில் அரசியலின் மட்டம் தனது தகுதியை இழந்து, மதிப்பிழந்து கிடக்கும் நிலையை சித்தரித்து அண்மைக்கால இரண்டு நாடகங்களில் அறிவிழந்த அரசியலுக்கு எள்ளிநகையாடி சம்மட்டியடி கொடுத்துள்ளார். டெமாக்ரசியின் நாயகர்களென்று எண்ணிக்கொள்ளும் குடிமக்களுக்கு கல்வியா கட்டும் எதிர் காலத்தின் மீது பிடிப்பாகட்டும் வேண்டாமா? தமது புனிதமான வாக்குகளைச் சரியாகப் பயன்படுத்தும் முறையாவது தெரிந்திருக்க வேண்டாமா? இத்தகைய குடியரசென்றால் 'ஒன்றுக்கும் உதவாதது' என்று கூறும் நையாண்டி எள்ளலின் 'உத்தம பிரபுத்வ லொளலொட்டெ' (நல்ல ஜனநாயகம் ஒன்றுக்கும் உதவாது) நாடகத்தை சார்ந்து வந்தவையே, 'யாரிகெ மாட்தி மியாம்' (யாருக்கு செய்கிறாய் மியாவ்...) 'பாரத பாக்ய விகாத' (பாரதத்தின் பாக்கியம் பாழ்) முதலானவைகள். 'உத்தம பிரபுத்வ லொளலொட்டெ', 'யாரிகெ மாட்தி மியாம்..' மற்றும் 'பாரத பாக்ய விகாத' ஆகியவை பெயரே சுட்டிக்காட்டுவதைப்போல நையாண்டித்தனமான நகைச்சுவை யினால் அறுவைச் சிகிச்சை செய்துள்ளார், சரியான அரசியல்

அறிவை ஊட்டுவதில். ஸ்ரீரங்காவின் அரசியல் சிந்தனைகள் இம் மூன்று நாடகங்களிலும் கூர்மையாக கிளைத்து வந்துள்ளன.

'பாரத பாக்ய விகாத' என்னும் அவச்சொல் தலைப்பே நாடகப் போக்கின் நையாண்டித்தன கற்பனையை வெளிபடுத்துகின்றது. இன்று தேசத்தில் நடந்துகொண்டிருக்கும் ஜனநாயக கேலிக்கு இதில் வரும் கோமாளித் தலைவன் ஒரு உயிருள்ள அடையாளமாக இருக்கிறான். அவனது முட்டாள்தனமான தலைமைக்கு முதல் காட்சியிலிருந்தே எடுத்துக்காட்டுக்கள் பார்க்க முடியும். 'காலையில சரியா பத்தடிச்சி ஏழர நிமிசத்துக்கு மந்திரி சபையோட கூட்டம் நடக்கணும்! ஆனா யாரும் வரலே! இதில ஆச்சர்யம் என்னன்னா, பதினஞ்சு மந்திரிங்களும் ஒரே நேரத்துல செத்துத் தொலைச் சிருக்கிறாங்க! எப்பிடி இருக்குது யூனிட்டி?' 'கோமாளி'த் தலைவன் சொல்கிறான். "மந்திரிசபையிலிருக்கிற எல்லா உறுப்பினர்களும் ஒரே நாள்ல ஒரே நேரத்துல செத்துப் போயிட்டாங்கன்றது மந்திரிங்களுக்குள்ள எப்படிப்பட்ட ஒற்றும இருக்குதுன்றதுக்கு சாட்சி" அதற்காக 'தேசிய மயமாக்கப்பட்ட சவஊர்வலம்' புறப்படணும் – 'நேஷனலைஸ்ட் பியூனரல் செரிமனி' என்று எரிச்சலுற்ற இளைஞுனொருவன் குத்திக் காட்டுகிறான். துரதிருஷ்டவசமாக எல்லா மந்திரிகளும் தத்தமது நாற்காலிகளில் ஒட்டிக்கொண்டே மறைந்து போயிருக்கிறார்கள். எப்படியிருக்கிறது நாற்காலியின் மகிமை!? எப்படிப்பட்ட மாயை! 'விட்டேனென்றால் விடாது' நாற்காலியையே மணந்துகொண்டுள்ளனர்.! தேசியமயமாக்கப்பட்ட சவஊர்வலம் நடந்த பிறகு கோமாளித் தலைவனின் உரை! பிறகு கோமாளி மீண்டும் மெஜாரிடியைப் பெற லட்சக்கணக்கான பணம் செலவழித்து கட்சிமாறிகளை விலைக்கு வாங்குகிறான். தனக்கு பெரும்பான்மை வாக்கு உறுதியான செய்தியை அறிவித்ததும் வெற்றி முழக்கங்களுக்கிடையில் தலைவனான கோமாளியின் கழுத்தில் செருப்பு மாலை விழுகின்றது; ஏதோவொரு மூலையிலிருந்து. 'ஜனகனமன அதி நாயக ஜயஹே பாரத பாக்ய விதாத' என்று சொல்லும்போது 'ஆள்' (இந்த ஆள் நாறும் அரசியலைக் கண்டு நாணி இறந்துபோய் ஒரு ஆண்டுக்குப் பிறகு ஆவியாக பூமியில் அவதரித்த நாடகக்கார ஸ்ரீரங்கா) 'பாரத பாக்ய விகாத (பாழ்)' என்று திருத்தம் செய்கிறான்.

ஸ்ரீரங்காவின் அரசியல் உணர்வு கொண்ட எல்லா நாடகங்களிலும் 'பாரத பாக்ய விகாத' தீவிர எழுச்சியைத் தரும் எள்ளல். இத்தகைய ஒரு கோமாளித்தலைவன் சிறிது காலம் முன்புதான் இறந்திருக்கிறார். ஒருவேளை இன்றைக்கும் சிலர் உயிரோடு இருக்கலாம். எப்படியோ ஸ்ரீரங்கா காலம் சென்றாலும் கோமாளி பாரத அரசியலில் என்றும்

சிரஞ்சீவி. 'மனம்நொநது, நெஞ்செரிந்து எழுதிய படைப்பு இது' என்று ஸ்ரீரங்கா வருந்திக் கூறிக்கொண்டுள்ளார். (இதை எழுதும்போது உஜ்ஜயினியிலிருந்த அவருக்குக் கடுமையான காய்ச்சல்) நாடகம் முழுவதிலும் இந்த வலி எரிச்சல், நகைச்சுவை இனிப்பில் நையாண்டி வடிவெடுத்து வியப்பான உரையாடலெனும் ஒய்யாரத்திற்குள்ளிருந்து ஊசிமுனையினால் குத்துகின்றது.

முன்பே எடுத்துரைத்ததைப்போல ஸ்ரீரங்காவின் அண்மைக் கால சில நாடகங்கள் பாலியலுணர்வின் சிற்சில மகத்தான சிக்கல் களை எடுத்துக்கொண்டு அவைகளின் பின்னணியிலுள்ள உளவியல் தன்மையை மிக நுட்பமாக வெளிப்படுத்துகின்றன. 'ஏனுபேடலி நின்ன பளிகெ பந்து', 'நீ மாயெயொளோ நின்னொளு மாயெயோ', 'இது பாக்ய இது பாக்ய இது பாக்யவய்யா' (1975), 'அக்னிசாக்சி' (1985) என்னும் சில நாடகங்களில் பாலியல் பற்றிய ஒரு செவ்வியல் சிந்தனைப்போக்கு உள்ளது. கல்வியில் பாலியல் பற்றி பயில்வதற்கு இடமிருக்க வேண்டும் என்று அறிஞர்கள் சொல்வதற்கேற்ப இன்றைய நமது இலக்கியத்தையும் கற்ற இளைஞர்களையும் பார்க்கும்போது இப்படிப்பட்டவர்களுக்கும் பாலியல் பற்றிய சரியான அறிவு தேவைப்படுகிறது என்று உணர்ந்த ஸ்ரீரங்கா 'இது பாக்ய இது பாக்ய' வில் கணவன்–மனைவியர்க்கிடையில் சரியான, அறிவியல் ரீதியான பாலியல் அறிவு இல்லையேல் அவர்களின் வாழ்க்கையும் எவ்வாறு துன்பமயமாகிறதென்பதைக் காட்டியுள்ளார். இந் நாடகத்தில் 'ஆள்–மனைவி' ஒரு இணை; 'பண்ட்யா' மற்றும் 'கிட்டி' இன்னொரு இணை. ஆளும் பண்ட்யாவும் மிகநெருங்கிய நண்பர்களாக இருப்பதைப் போலவே. 'மனைவி'–'கிட்டி'யும் கூட நெருக்கமாகவே உள்ளனர். ஆள் உடலாற்றலை வளர்த்துக்கொண்டு திருமணமாகியும் பிரம்மச் சரியத்தை கடைபிடித்து வருகிறேனென்று பெருமைப்பட்டுக் கொள்கிறரன். வங்கி எழுத்தராயிருந்த ஆள் வங்கி கொள்ளை யடிக்கப்படும்போது கொள்ளையர்களைத் துரத்திச் சென்று அவர்களைப் பிடித்துக்கொடுத்து பதவிஉயர்வுடன் மேலதி காரிகளால் பாராட்டப்படவும் செய்கிறான். கணவனின் இத்தகைய எந்தச் செயலும் மனைவிக்கு மனநிறைவைத் தருவதில்லை. 'ஆபீசுலேருந்து வருவது, தேநீர் குடித்து, 'அஸ் உஸ்' என்று குஸ்தி போட்டுவிட்டு வந்து சோர்ந்து போனவனாக சுற்றிவருவது,,உண்பது, படுப்பது; என்றைக்காவது ஒரு அரை நிமிசமாவது உக்கார்ந்து பொண்டாட்டி கூட பேசுவாங்கன்ற தேயில்ல' என்று மனைவி குறைபட்டுக் கொள்கிறாள். அவளுக்கு ஒருவேளை குழந்தை பெற்றுக்கொள்ளும் ஆசையிருந்தால், 'குழந்தைங்களுக்காக கணவன் மனைவி தொடர்பேதேவையில்ல. இன்னொரு அம்பது வருசத்துக்குள்ள ஜனதா பஜார்லேருந்து (பல்பொருள்

அங்காடி) வேணும்னா கைக்கொழந்தைய இல்ல, கருவையே வெலைக்கு வாங்கிட்டு வரலாம்' என்னும் ஆளின் பேச்சு மனைவிக்கு அறுவெருப்பாகவுள்ளது. இப்படி ஸ்போர்ட்ஸ் சாம்பியனாக இருந்தாலும் ஆளுக்கு பெண்டாட்டி சுகம் இல்லை. மனைவி, எம்.ஏ. வாகி பதவியில் தன்னைவிட குறைவான ஆளின் கைப்பிடித்திருக்கிறாள். இந்த ஒரு உளவியல் உணர்வின் (காம்ப்லெக்ஸ்–ன்) பின்னணியில் அவள் தன் ரசிகத்தன்மை, ஆர்வம், நளினம் ஆகியவற்றிக்கு தக்க எதிர்வினையை தன் பயன்படாத கணவனிடம் காணமுடியாதவளாகிறாள். 'கிட்டி' யும் 'பண்ட்யா' யும் இவர்களின் தாம்பத்திய சிக்கலைத் தீர்த்துவைக்க முயற்சிக்கின்ற அளவுக்கு பலனற்றுப் போகிறது. 'ஆள்' ஆண்மையற்றவனென்று கூறமுடியாது. வீட்டு வேலைக்காரியை பலாத்காரம் செய்து தன் ஆண்மைப்பசியைத் தீர்த்துக்கொள்ள முயல்கிறான். ஆனால், அதிககாலம் அது தொடர்வதில்லை. 'ஆள்' மற்றும் 'மனைவி' இருவரின் டெம்பரமெண்ட்கள் ஒத்துப் போவதேயில்லை. காரணம்? நெருங்கிய நண்பன் 'பண்ட்யா' வின் முன்பு 'ஆள்' சொல்கிறான்–

"இதக் கேளு, என்னப் பாத்தா அவளுக்கு அசிங்கமாத் தெரியுது. தப்பித் தவறி என் கை பட்டுட்டா அசிங்கம் ஒட்டிகிட்டமாதிரி முந்தானையில தொடச்சிக்கிறா. நான் சிரிச்சா அவ மூக்க சிந்தறா. ராத்திரி சாப்பிட்டு முடிஞ்சவுடனே தலநோவுன்னு வேற அறைக்குப் போயி தாப்பா போட்டுக்கிட்டு தூங்கறா. எனக்கு ரசிக்கத் தெரியலையாம். ரசிக்கத் தெரிஞ்சி என் ரசனையயெல்லாம் குப்பதொட்டியில போடச் சொல்றியா? மத்தவங்களுக்கு தேவையில்லன்னாலும் என் ஆம்பிளைத்தனம் போயிடாது. என் ஆம்பிளத்தனத்துக்கு தகுந்த மரியாத கெடைக்கிறது மீட்டிங்க்ல, ஊர்வலத்துல. அதுக்குத்தான் அங்க போறேன்" என்று டிரேட்–யூனியனிஸ்டாகி தன் வங்கியின் தொழிற் சங்கத்தின் தலைவனாகி ஊர்வலத்தை நடத்துகிறான். போலீசார் துப்பாக்கிச்சூடு நடத்து கின்றனர். இறுதியில் ஆள் 'துடையை முறித்துக்கொண்டு' தன் ஆண்மையைக் காட்டுகிறான்.

எப்படியோ, 'ஆளு'க்கு ஆண்மையுள்ளது, ஆனால் ரசனை யில்லையென்று மனைவியின் கவலை. பெண்ணாக குழந்தைபெற ஆசையும் உள்ளது அவளுக்கு. ஆனால், 'ஆள்' க்கு டெஸ்ட்–டியூப் குழந்தைகளை பெறமுடியும் என்னும் ஒரு எண்ணம். அவனுக்கு காமத்திற்காக மட்டும் பெண் வேண்டும். அவளது மென்மை வேண்டாம்; கற்பனையாற்றல் வேண்டாம். கால்களின் ஆற்றல் போதும். இன்காங்க்ருயிடி ஆஃப் டெம்பரமெண்ட்ஸ்சினால் கணவன் மனைவிக்குள் பாலியல் அதிருப்தி எப்படி தலை காட்டுகிறது என்னும் சிக்கலின்

சித்திரத்தை இங்கே நம்முன் வைக்கின்றார். எப்படி நிலத்தின் மண்ணைப் பதப்படுத்தி விதைவிதைக்கிறோமோ அப்படி முளைக்கின்றது என்பது இயற்கைத் தத்துவம். பண்ட்யா இதை அறிந்திருக்கிறான். 'ஆளு' க்கு அதைத் தெரிந்துகொள்ளும் மனம்கூட இல்லை. அப்படித் தான் இந்த இன்காங்க்ருயிடி 'மற்றவர் தயாராவதற்குள் இவருடையது மடிந்தே போயிருக்கும்' என்னும் மனைவியின் குற்றச்சாட்டிற்கு 'தேவையிருக்கும் போது கூட அவசரப்படுத்த முடியாது. பொம்பளைங்க போக்கே அப்படித்தான், என்று அவன் குத்திப் பேசுகிறான். 'ஆண்–ன்றது எல்லா மிருகசாதி யிலும் ஒரே மாதிரிதான்' என்று கூறும் கிட்டிக்கும் தாம்பத்தியத்தில் வெளியில் கூறமுடியாத சிக்கல்கள். தனது கணவன் பண்டுவும் பார்ப்பதற்கு 'பொண்டாட்டி தாசனை' ப்போல் தெரிந்தாலும் தான் அதற்கு கொடுத்த விலை அளவுகடந்தது என்று 'கிட்டி' தோழியிடம் தன் மனவேதனையை கொட்டுகின்றாள். பண்ட்யா நண்பனுக்கு தாம்பத்தி யத்தின் சைகாலாஜி ஒன்றை விவரித்து, "எதுவரைக்கும் வீட்டுக்குள்ள சாப்பாடு தயாரானதும் சிரிச்சிகிட்டே சாப்பிடத் தயாரா யிருக்கிறமோ அதுவரைக்கும் வெளியில ஓட்டல்ல எவ்வளவு தின்னாலும் தப்பில்ல" என்று இரட்டைத் தந்திரத்தை தெரிவிக் கிறான்.

இப்படி இல்லறத்தில் இருந்துகொண்டு தாம்பத்ய சுகத்தை பெற முடியாதபோது வேறுவகையில் அச் சுகத்தைப் பெறுவதே ஒரு பாக்கியம். வேறுவகை (அ) வேறிடத்து சுகத்தைத் தேடிக்கொண்டு போவதே 'இது பாக்ய இது பாக்ய' வென்று அழுத்திக்கூறு வதைப்போலுள்ளது இதில் வரும் இசைவற்ற தாம்பத்யம்.

'ஈஸ பேகு இத்து ஜயிஸபேகு' (நீந்த வேண்டும் இருந்து வெல்ல வேண்டும்) என்று முழங்கினார் புரந்தரதாசர். ஆனால், நீந்த வராதவனுக்கு நீச்சல் கற்பிக்காமல் 'நீந்த வேணும் இருந்து வெல்ல வேணும்' என்று சொல்லும்படியாகவுள்ளது நமது தேசத்து டெமாக் ரசியின் தலைமைப் போக்கு. வழிகாட்டுதலென்றால் குறுக்குவழியில் கொண்டு சென்று. ஒரு சிக்கலுக்கு இன்னொரு சிக்கலை உருவாக்குவதே, 'சிக்கலுக்குத் தீர்வு' என்பதே நமது தலைவர்களின் போக்காகியுள்ளது.

இத்தகைய தலைமையினால் பாரதத்தின் எதிர்காலமென்ன வாகும்? இதற்கு விடையுள்ளது. 'ஈஸபேகு இத்து ஜயிஸபேகு' என்னும் நாடகத்தில். நமது பாரதத்தின் இளைஞர்களும் இளம்பெண்களும் கிராம– நகரத்தவர்களும் படித்தவர்–படிக்காதவர்களும் பெரியவர்களும் பெண்களும் இன்றைய சூழ்நிலையில் எப்படி நடந்துகொள்ள வேண்டும் என்பது இங்கு மிகவும் சுவைபட சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. துவக்கத்தில் வரும் 'ஆளே' நடிகன்–படைப்பாளி–இயக்குநர். 70–75 களில் இந்த 'ஆள்'

கிழவனானாலும் உடல் வலிமைகொண்டவன். இவன் இளைஞனின் மேக்கப் செய்துகொள்ள வேண்டியுள்ளது. அவன் பாதி மேக்கப் செய்து கொண்டிருக்கும்போதே முதுகின்மீது டவல், உடம்பின் மீது பழைய புடவை, தலைநிறைய பூ வைத்துக்கொண்டு இளம்பெண் உள்ளே நுழைகிறாள். கிழவனிடம் தன் டிரஸ்பற்றி கேட்க வருகிறாள். தான் எதை உடுத்திக்கொள்ள வேண்டும் என்று கேட்டு, 'அப்போ நான் சேலையவே கட்டிகிடட்டுமா?' என்று கேட்ட கேள்விக்கு கிழவன் வியப்பைக் காட்டி, 'அப்படின்னா? நான் ஒண்ணும் சொல்லலேன்னா அதையும் விட்டுட்டு வந்துடுவியா?' என்று கேட்கும் போக்கு சற்று ஆபாசமாகத் தெரிகிறது. பின்னால் வரும் இளைஞன் பாத்திரமும், நடுப்பிராயத்து பாத்திரமும் தேவையற்ற கபடத்தையும் கீழ்மட்ட ரசனையையும் வெளிப்படுத்துகின்றன. அதன்பிறகு வருகிறான் தோளில் டிரான்சிஸ்டர் சுமந்தபடி விவசாயி, டிரான்சிஸ்டர் ஒலியின் பின்னணியில் அவனது பேச்சே கேட்பதில்லை. 'ஒரு பாத்திரம் கூட கட்டுப்பாட்டிற்குள் நிற்பதில்லை' எனத்தோன்றுகிறது 'ஆளுக்கு'. இந்த அபத்தமான குழப்பமான அரங்கமைப்பைப் பார்த்து 'ஆள்' பெருமூச்சு விடுகிறான். "முன்காலத்துல நம்ம வாழ்க்கையில ஒரு 'முறை' இருந்தது; பிள்ளைங்க மேல பெற்றவங்க, வேலையாளுங்க மேல எசமானன், இளைஞருங்க மேல பெரியவங்க கட்டுப்பாடு இருந்தது. அதனாலதான் என் பாத்திரங்க மேல என்னோட கட்டுப்பாடும் இருந்தது. இப்போ? நெலமையே மாறிப்போயிருக்குது. பாவம், ஒழச்சி ஒழச்சி சம்பாதிச்சதயெல்லாம் மகனோட படிப்புக்கு கொட்டிக் குடுத்து பென்ஷன் வாங்கிட்ட அப்பன் வீட்டுக்குள்ள தவிச்சிகிட்டிருக்கிறான். மறுபக்கம் மகன் கதையக் கேக்கனுமா? பாவம். அவங்கவங்க வேதனை அவங்கவங்களுக்குதான் தெரியும்." இப்படி, வேலைத் தேடி வெளியில அலையும் மகனுக்கு வேலை கிடைக்காமல் எங்கே உயிரைப் போக்கிக் கொள்வானோ என்று அஞ்சி நடுங்கும் இடைத்தர வயதுக்காரன். இப்படி காலம் மாறியுள்ளதா, தாங்களே மாறியிருக்கிறார்களா, சுற்றியிருக்கும் சூழ்நிலை மாறியுள்ளதா என்னும் யோசனையில் 'ஆளி'ன் எண்ணவோட்டம். வீட்டில் முந்தானையால் மார்பை முழுவதும் மறைக்க வேண்டுமென்ற பிடிவாதத்துடன் இல்லத்தரசி இருக்க, நடன இல்லங்களிலும் நைட் கிளப்புகளிலும் அம்மணமான பெண்ணை வாய்திறந்து உதட்டில் எச்சிலூற பார்த்து இன்புற வேண்டுமென்று அலையும் ஆண்கள். இயல்பற்ற சிருங்காரத்தில் துவங்கி இன்றில்லா விட்டாலும் நாளை ஆண்மையையே இழக்கப்போகும் ஆண். இது... இது அழிவின் அடையாளம் என்று 'ஆளி'ன் வாய் மூலமே பேசவைத்த கருத்து, இன்றைய இதயமற்ற நிலைபற்றிய நாடகக்காரரின் கூக்குரலாகவுள்ளது.

பாலியல் பிரச்சனையை எடுத்துக்கொண்டு நமது சமூகத்தின் சீரழிவுபற்றி உரக்கப்பேசுகிறான் டாக்டரான ஆள். அவனது இளமைக் கால

நண்பனின் மகள் கன்ஸல்ட் செய்ய வருகிறாள். 'என்ன ஆச்சு?' என்று கேட்கிறான் டாக்டர். 'நடக்க வேண்டியதே நடக்கல' என்கிறாள் இளம்பெண். 'அப்படின்னா?!' 'ரெண்டு மாசமாச்சு, ஆகவே இல்ல' இளம் பெண்ணின் பதில். தந்தையைப் போலுள்ள இந்த ஆள், இந்த இழிந்த வேலையைச் செய்த இளைஞன் யார், அவனைப் பிடித்துக் கொண்டு வந்து 'அவனையே உனக்கு மணம் செய்து வைக்கிறேன்' என்றதும், இளம்பெண் சொல்கிறாள் – 'ரெண்டு மூனு பசங்க என் நண்பருங்க, என் கூட்டத்தைச் சேர்ந்தவங்க. இப்படியிருக்கும்போது இவன்தான் அவன்னு யாரைச் சொல்றது' தந்தையைப் போலிருக்கும் டாக்டர் தலையிலடித்துக் கொள்ளவேண்டும் அவ்வளவுதான். அவனும் அதைத் தான் செய்கிறான்.

இங்கு சமூகத்திற்கே பாலியல் கல்வி வேண்டும் என்பது நாடகக் காரனின் நோக்கம். ஆனால், சமூகத்தின் அன்றைய சீரழிவின் உண்மையான படப்பிடிப்பைத் தரவேண்டுமென்று போய் பார்வையாள சமூகம் இதனால் நல்லபாடம் கற்றுக்கொள்ளாமல் மேலும் குழம்பிப் போகும் ஆபத்தும் இல்லாமலில்லை.

தனது கடைசி காலத்தில் ஸ்ரீரங்கா பாலியல் பிரச்சனைகளைத் தொட்டிருப்பது அவரது நாடகங்களின் வடிவம், உத்தி, பாணி, மிகத் துணிவான அடிகளை எடுத்துவைப்பதாக உள்ளது. ஸ்ரீரங்கா இத்தகைய நாடகங்களைத் தாம் எப்படி எழுதினோம் என்பதே தெரிய வில்லையென்றும் கூறியுள்ளார்.

ஸ்ரீரங்காவின் மரணத்திற்குப் பிறகு அச்சில் வெளிவந்த 'அக்னிசாக்சி' வரதட்சிணைக் கொடுமை பற்றி கேள்வியையும் எழுப்பி அத்துடன் மணப்பெண்ணான சரசுவும் அக்னிசாக்சியாக மணமாகி அக்கினிக்கு பலியாவதற்கு மற்றொரு சமூகக் கொடுமையும் வரதட்சிணையுடன் சேர்ந்துள்ளது. சரசுவின் தந்தை ரங்கண்ண ராயனின் தங்கை, இளம்விதவை. பெண்ணின் உடலிச்சைகளை யெல்லாம் அடக்கிக்கொண்டு வாழ் நாளெல்லாம் வளர்ந்தவள்; சரசுவின் மீது பாலியலுணர்வில் தன்னைமறந்து பித்து பிடித்தவளாய் நடந்து கொள்கிறாள். இந்த 'லெஸ்பியன்' என்னும் மரபுமீறிய இயல்பற்ற அபூர்வமான பிரச்சனையை இந்த வரதட்சிணையின் கழுத்தில் கட்டியி ருப்பது சிறிது இயல்பற்றதாகத் தோன்றுகிறது. ஆனால் திறனாய் வாளர்களின் பார்வையில் இந்த 'லெஸ்பியனியம்' இயல்பான பிரச்சனையாகத் தெரிகிறது.

"ஸ்ரீரங்கா இன்றைய சூழலின் கூறுகளையே உள்ளடக்கி வரதட்சிணைக்கு எதிரான /இயக்கத்தையே உருவகப்படுத்துகின்றார். படித்தவர்களுக்கிடையில், அதிலும் மேற்கத்திய பண்பாடுகளின் பாதிப்பிற்கு கடுமையாக உள்ளானவர்களுக்கிடையில் 'அக்னிசாக்சி' யின் நாயகன்

சாதுவாகத் தெரிகிறான். இது சமூகம் எதிர்பாக்கும் லட்சியமுமாகிறது" (நாடகத்தின் பின்னுரையாக வந்த க.வெம். அவர்களின் கருத்து)

'கும்மநெல்லிஹ தோரம்மா' (பூச்சாண்டி எங்கிருக்கிறான் காட்டம்மா !) ஸ்ரீரங்காவின் 75–வது பிறந்த நாள் நினைவாக 'ரங்க சம்பத' குழுவினர் வெளியிட்ட நீதி நாடகம். தாம் பார்த்த ஒரு 'யக்சகான'த்திலிருந்து ஊக்கம் பெற்று இந்நாடகத்தை எழுதி யிருப்பதாக சொல்லியிருக்கிறார். இதில் வரும் பாடகன், கோமாளி, போலீஸ், இரண்டு பெண் குரல்கள் சமகாலத்து அரசியல் உணர்வை பிரதிபலிக்கின்றன. கார்த்த வீரியனுக்கு தத்தாத்தரேயன் நான்கு வரங்களை அருளினான். சஹஸ்ரபாஹு (ஆயிரம் தோளுடைய) எல்லாம் வல்லவனாவது, அத் தோள்களினால் தர்மத்தின் எதிரிகளை அழிப்பது, பிருத்விவல்லப (பூமியின் அரச)னாய் சுய (ராஜ்ய) தர்மத்தினால் குடிமக்களை மகிழ்விப்பது மற்றும் ஆயிரம் எதிரிகளை அழித்த பின்பு ஆற்றல் மிகுந்த ஒரு எதிரியினால் இறப்பு நேர்வது என்னுமிவைகளே நான்கு வரங்கள். மறுபக்கம் ராவணனும் நான்முக பிரம்மாவிடமிருந்து முகத்திற்கொரு வரமாக நான்கு வரங்களை பெற்றிருக்கிறான். இவ்வகையில் யார் மேலானவன் என்பது இந்த வினோத நையாண்டி எள்ளலின் உள்ளடக்கம். 'இன்னொருத்தன் பொண்டாட்டிய தட்டினு போறதுக்கு பத்துதலை எதுக்கு? இந்த காலத்து ஆளுங்க ஒருதலைய வச்சிகிட்டே ஒன்பதுபேர இழுத்துன போறாங்களே' என்று கோமாளி ராவணனுக்கு பத்துதலையே தேவையில்லை என்று கேலி செய்கிறான். இன்றைய குடியரசு நிலவும் பாரதத்தில் எவ்வளவோ பேர் (அமைச்சர்களும் கூட) ஒரு தலையின் தேவையையே உணரா திருக்கும் போது ராவணனுக்கு எதற்கு பத்துத்தலை? கோமாளி ஆயிரம் கைகளுள்ள கார்த்த வீரியனைப் பற்றியும் தன் கேலிக் கணையை வீசுகிறான். கோமாளி யின் முன்பு தன் வீரவெற்றிப் பெருமைகளைக் கூறி கார்த்தவீர்யன்–எதிரி அரசர்களின் அரசிகளி னால் தன் அந்தப் புரம் நிரம்பியுள்ளது' என்றதும் 'ஓஹோ, இப்பத் தெரிஞ்சிது, உனக்கு ஆயிரம் தோளுங்க எதுக்குன்னு? ஒரே நேரத்துல ஐநூறு ராணிகள அணைச்சிக்கிலாமில்ல!' என்று கேலி செய்கிறான். 'ராஜனோட முட்டாள் மந்திரி, இல்லயில்ல முக்கிய மந்திரி' தான் என்று சொல்லிக் கொள்ளும் கோமாளி, 'நீங்க ஜலக்கிரீடைக்கு போவும்போது திரும்பி வர்ற வரைக்கும் என்னெ 'ராஜ'னா பண்ணுங்கோ, நான் காட்டித் தர்றேன்' (எல்லாரையும் வசப்படுத்திக்கொண்டு அவர்களின் ஒப்பு தலோடு அரசனாகவேண்டும், ஆட்களை சிறையிலிட்டு அரசனா வதல்ல என்பது) என்றதும் கார்த்தவீர்யன் கூறுகிறான்–"ஹோ, ஹோ, ஹோ இவன் ராஜனாகின்றானாம்... ஹ...ஹ...ஹ... (சிரிப்பை அடக்கி தன்னையே பார்த்துக் கொண்டி ருக்கும் கோமாளியிடம்) எத்தகைய அறிவிலி நீ. நீ ராஜனாகின்றாயா? ராஜனாக வேண்டுமானால் தந்தை அல்லது தாய் அரசராயிருக்க வேண்டும். அதுமட்டுமல்ல, மகனுக்கும், பின்னால் ராஜனாகும்

தகுதி இருக்கவேண்டும்''என்று. "ஹ...ஹ... உங்கப்பன் என்னவா யிருந்தான்?" என்று கேட்கும் கோமாளியின் பேச்சிலிருக்கும் சமகாலத்து அரசியல் எள்ளலை வாசகர்கள் புரிந்து கொள்வார்கள்.

'கும்மநெல்லிஹ தோரம்மா' வின் 'பூர்வரங்க' (முன் அரங்கு) நாடகத்தின் அபத்தமான தொடர்பற்ற ரிஹர்சல் பாகத்தையும், 'உத்தரரங்க' (பின் அரங்கு) நாடகத்தின் கார்த்தவீர்யன் மற்றும் ராவணர்களின் போர், அல்ல, நவீனமொழியில் சண்டையையும் உட்கொண்டுள்ளது. இதில்வரும் பாத்திரதாரிகள் பண்பாடற்ற, படிப்பறிவற்ற கிராமத்தவர்கள். ஒழுக்க மென்றால் என்னவென்றறி யாத பெண்பாத்திரங்களும் அவ்வளவுதான். மேடையேறுதலுக்கு முன்பு அவர்கள் நாடகத்தை மனம்போல் புரிந்து கொண்டு கேலிக் குரியவர்களாகும்படி நடந்துகொள்ளும் போக்கை நையாண்டி செய்கிறது. நாடகத்திற்கு முன்பு விநாயகனை பூசை செய்து, நாடகம் நிகழ்வதில் ஏற்படும் தொல்லைகளை தூரவிலகச் செய்யும்படி வேண்டிக் கொள்கின்றனர். இது பரதமுனியின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் பாணி என்று பாடகன் சொன்னதும் இக்காலத்தில் தொல்லைகள் வராமல் காப்பவன் கணபதியில்லை, போலீசு என்று கோமாளி சொல்லும் நேரத்தில் போலீசு வருகிறான். பாதுகாப்பு கடமையை விட தன் அதிகாரிக்கு முன்வரிசையில் மூன்று இருக்கைகள் வைத்திருக்க வேண்டும் என்று சொல்வதே அவனுக்கு முக்கியமாக உள்ளது. 'எல்லாரும் தயாரா இருக்கீங்களா?' என்று ஒருவரோடொருவர் குழைந்து பேசிக்கொண்டு, பாதி மேக்கப் செய்து கொண்டு அரைகுறை உடையிலிருக்கும் பெண்ணிடம் "என்னா தங்கச்சி, தயாராயிட்டியா?" என்று கேட்கும் மடத்தனம் நாடகக்காரர்களின் சீண்டிவிடும் கேலிப் பேச்சுக்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டு.

இவ்வாறே, 'சம்புஷ்ட (செறிவான) ராமாயண' த்தின் மாதிரியில் ஸ்ரீரங்கா இங்கு 'பயலாட்ட' த்து (திறந்தவெளிக் கூத்து) முறையிலான கிராமிய நாடகமொன்றை கேலி செய்துள்ளார், 'கும்மநெல்லிஹ தோரம்மா' என்னும் நாடகத்தில். அதேபோன்று சம்புஷ்ட ராமாய ணத்தில் ஓரங்கம் முழுவதிலும் தொழில்முறை நாடகத்தின், நடிகர்களின் மொழி (அஞ்) ஞானம், நடிப்பு (அஞ்) ஞானங்களை தீவிரமாக திறனாய்வுக்கு உள்ளாக்குவதைப்போல், இரண்டு காட்சிகள் கொண்ட இப் பெரிய நாடகத்தில் புராண பயலாட்டத்தின் கேலிக்குரிய ஒரு கிறுக்குத்தனமான ஆட்டத்தை உருவாக்கிக் காட்டியுள்ளார். 'மரபியல்படியான அடிப்படைக் காகவே இது 'நீதிநாடகம்' என்று நாடகக்காரர் தமது குறிப்பில் கூறியுள்ளார். இந்த நீதி, ராவணனுக்கு உபதேசம் செய்யும் கோமாளியின் இக் கீழ்வரும் உரையாடலில் இருக்குமா?

"இப்பொவெல்லாம் புத்தியினால எதுவும் நடக்கிறதில்ல, எவ்வளவு தலையிருந்தாலும் அவ்வளவுதான். ஆயிரம் கையிங்க யிருக்கிற

ஜனக்கூட்டம் அவங்கள ஒதச்சு நெலத்துல உருள வச்சிடும். இந்தக் காலத்து பூச்சாண்டி அந்த ஜனக் கூட்டந்தான்''.

ஸ்ரீரங்காவின் பெரிய நாடகங்களை விரிவாக அலசிய பிறகு அவரது நூற்றுக் கணக்கான ஓரங்க நாடகங்களை ஒவ்வொன்றாக திறனாய்வு செய்வது தேவையெனத் தோன்றவில்லை. நேரமும் இல்லை. ஸ்ரீரங்கா விளைவுகளை ஏற்படுத்தும்வகையில் தூக்கிப் பிடித்த சமூக, அரசியல், உளவெளிப்பாடுகளைக் கொண்ட, மேடை உத்தி, பாலியலுணர்வுகளையே அவர் தமது ஓரங்கங்களில் சுருக்கமாக, கேலியாகவும் சீரிய முறையிலும் சித்தரிக்க முயற்சித் திருக்கிறார். அவரது ஓரங்கங்களில் பழைய–புதிய சிந்தனைகளின் மோதல், வேலையில்லா திண்டாட்டம், இன்றைய கல்விமுறையின் குறைகள் தார்மிக சம்பிரதாயம் மற்றும் முற்போக்குத் தன்மை போன்றவைகள் காணப்படுகின்றன.

இன்றைக்கும் வரதட்சிணையின் சாபம் நமது சமூகத்திற்கு முன்னேற்றத்தைத் தரவில்லை. 'பெண் என்றால் பெற்றவர்களுக் கொரு புண்' என்னும் மொழி பொய்யாகும் காலம் இன்னும் வரவில்லை. 50 வருடங்களுக்கும் முன்பாகவே 'அஸ்வமேத' என்னும் மிகச்சுவையான ஓரங்கமொன்றில் பெண்ணைப்பெற்ற பெற்றோர்கள் மணமகனைத்தேடி படும் வேதனையைச் சித்தரித்துள்ளார். ராமேஸ்வரத்திலிருந்து காசிவரைக்கும் மகளை, இல்லறச் சுமைபோலிருக்கும் செல்வ மூட்டையைச் சுமந்துகொண்டு திரிந்தாலும் 'வர'– னென்னும் பொருளொன்று கிடைக்காமல் இறுதியில் வெறுப்படைந்த கமலாவின் தந்தை வெங்கப்பா, முற்காலத்தில் அரசர்கள், 'அஸ்வமேத' யாகத்துக் குதிரையை சுற்றிவர விடுவதைப்போல, –'இப்பூலகில் வெங்கப்பா பெற்ற குமரி கமலா யென்பவள்' என்று அவளது நெற்றியில் பட்டிகட்டி சுற்றிவர அனுப்பினால் ஆண்மையும் பெருந்தன்மையுமுள்ள இளைஞன் எவனாவது இவளை நிறுத்தி மணந்து கொள்ளலாம் என்று அனுப்பி வைக்கிறான். வரன்தேடும் தொல்லை போராட்டத்தின் மிகைப் படுத்தல் இது என்று தோன்றினாலும் சிரிப்பின் மேல்பூச்சில் உள்ளிருக்கும் பெண்ணைப் பெற்றவர்களின் இதய எரிமலை மறைந்திருக்கிறது. சிரிப்பு, கண்ணீர் இவைகளுக்குப் பின்னால் கருணை ரோஷங்களும் நிறைந்துள்ளன.

பல புராண பெயர்களை முன்வைத்து நகைநாடகங்களைப் பின்னி அழகிய படைப்புத் திறனோடு வெளிப்படுத்தும் அவரது 'யமன சோலு' (எமனின் தோல்வி), 'அஹல்யோத்தார' (அகலிகை மோட்சம்), 'சரபஞ்சர' (அம்புக்கூண்டு), 'நிருத்தர குமார' (மௌன குமாரன்), 'ஸம்பத்தர்ம' (பணதர்மம்), 'சுராசுர யுத்த' (தேவ அசுரப்போர்) முதலான தலைப்புகள் இதற்கு எடுத்துக்காட்டு. மகாபாரதத்தின் சாந்திபர்வம், 141–வது அத்தியாயத்தில் சூழ்நிலை இப்படி உள்ளது. 'முன்பு திரேதா–துவாபர

யுகங்களின் சந்திப்பில் கெட்டகாலம் என்பதைப் போல் உலகத்தில் 12 ஆண்டுகள் மழை, விளைச்சல்கள் இல்லாமல் பெரிய பஞ்சம் உண்டானது. திரேதா யுகம் முடிந்து துவாபரயுகத்தின் துவக்கத்தில் மக்கள் தொகையும் மிகவும் பெருகி பிரபஞ்சமே மக்கள் கடலாகத் தோன்றிய காலத்தில் இந்திரன் மழையை அழைக்காமல் இருந்துவிட்டான். பிராமணர்களெல்லோரும் மந்திரம் ஓதுவது, யாகக்காரியங்கள் முதலிய எல்லா செயல்களையும் விட்டுவிட்டனர். வைசியர்களின் வேளாண்மை. பசுபாதுகாப்பு எல்லாம் நின்றுபோனது. ஆங்காங்கு திருட்டுத்தலைவர்கள், முரடர்கள், பணத் தாசையுள்ள அரசர்கள் குடிமக்களைப் பிடித்து இம்சிக்கத் துவங்கினர். இத்தகைய பயங்கர காலமும் வந்து தர்மநடவடிக்கைகளெல்லாம் குறைந்து மக்கள் வாழ்வதற்கே வழியில்லாமல் போயிற்று.'

மேற்குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் மகாபாரதத்தில் கூறியுள்ள கதையையே ஸ்ரீரங்கா 'சம்பத் தர்ம' என்று பெயரிட்ட ஓரங்கத்தில் நையாண்டிவடிவில் சித்தரித்துள்ளார். இது ஒரு சிறப்பான திறமையுள்ள ஓரங்க நாடகம்.

ஸ்ரீரங்கா வெவ்வெறு நிகழ்ச்சிகளுக்காகவும் பத்திரிக்கைகளுக்காகவும் எழுதிய நூற்றுக்கணக்காக ஓரங்கங்களில் இத்தகைய உயிரோட்டமுள்ள சுமார் 50 நாடகங்களாவது இப்போது கிடைக் கின்றன. அவை ஸ்ரீரங்காவின் 'நாட்ய தரங்க' என்னும் இரண்டு தொகுப்புகளில் அடங்கியுள்ளன. எல்லாமே மேடையில் நிகழ்த்து வதற்காகவே எழுதப்பட்டவை.

ஸ்ரீரங்கா ஓரங்க நாடக வகையை தமது படைப்பாற்றலினால் பல்வேறு வகைகளாக வளர்த்தார். ஓரங்கத்திற்கு ஒரு பொருத்தமான உத்தியையும் உருவாக்கினார். சிரிக்கவைத்தே சிந்திக்கவும் வைத்தார். இந்த புதிய உத்தியினால் புராண கதை, உள்ளடக்கம், பாத்திரங்களுக்கு சமூகப் புரிதலைக் கொடுத்து, அதன் மூலமாக புராண–சமகால பார்வையையும் கொடுத்தார். கல்வித் தொடர்பான பிரச்சனைகளை எடுத்துக்கொண்டு, உருவகப்படுத்தல் மூலம் நையாண்டி செய்தார். 'சர்கஸ்ஸின சரஸ்வதி' என்னும் குறியீட்டு ஓரங்கம் இதற்கொரு நல்ல எடுத்துக்காட்டு. இதில் வேலையில்லா இளைஞர்கள் வெறும் மனு போடுவதிலேயே பயிற்சி பெற்று வேலை யில்லா திண்டாட்டத்திலேயே உழன்றுகொண்டிருக்கும் சித்திரம் சிரிப்புடன் பரிதாபத்தையும் பிறப்பிக்கின்றது. அரசியல் கேள்வி களுக்கு சிரித்தவாறே பதிலளித்து, 'ஒட்டம்பாம்ப்', ' மூக நாயக', 'சுத்தி சப்தாஹ' (ஓட்டு குண்டு, ஊமைத் தலைவன், செய்தி வார இதழ்) போன்ற நாடகங்களை கொடுத்தார். இல்லற, உலக, சமூக, மரபுவழி சம்பிரதாயங்களின் நிறைகுறைகளை இருபொருள் பேச்சுக்களால் மிகவும் விமர்சனத்திற்குள்ளாக்கினார். 'பிரபஞ்ச பிரவாஹ'

(பிரபஞ்ச வெள்ளம்) 'ஸ்ராதத சோஷலிசம்', 'திரிசூலம்', 'பாதுகா பட்டாபிஷேக', 'காம தஹன' (காமமழிதல்), 'பிராரப்த' (விதி) – இது ரஷ்யன் நாடகத்தை தழுவியது–முதலானவை இதற்கு எடுத்துக்காட்டு. 'சம்புஷ்ட ராமாயணத்தில் காட்டப்பெறும் தொழில்முறை நாடக மேடையின் குளறுபடிகள் குறும்புத்தனங்கள் அவரது முன் வாழ்க்கையின் சோர்வையெல்லாம் வெளிப்படுத்தியுள்ளன.

ஸ்ரீரங்காவின் ஓரங்கங்களுடைய உள்ளடக்கப் பொருள்களின் வகைகள் பரவலானவை. 'சாத் துகான' (தேநீர்கடை) நாடகத்திலிருந்து வீட்டில் கணவன்–மனைவியருக்கிடையில் நடைபெறும் சிணுங்கல் சண்டை 'மஹாசபெ' வரையிலும் நாயகன்–நாயகியரின் தேடுதலில் தொடங்கி, நாடகக்காரனின் மனதின் 'மூட்'–ஐ சித்தரிக்கும், எழுத்தாளனின் கவலையை சித்தரிக்கும் 'பரஹகாரன பகவத்கீதெ' (எழுத்தாளனின் பகவத்கீதை) வரை; பூதேவி, சனி, சூரியன், சந்திரன் ஆகியோரை உள்ளடக்கிய நவகிரகங்களை ஈடுபடவைக்கும் கிரகத்திற்கு மானிடனின் வருகையை வரவேற்கும் செவ்வாயின் உற்சாகமான பேச்சு மற்றும் பூமாதேவியின் நடுக்கத்திலிருந்து 'சப்த குணம் ஆகாசம்' வரை பரவியுள்ளது.

கன்னட இலக்கியத்தில் கைலாசம் அவர்களின் 'டொள்ளு–கட்டி' (பொள்ளல்கெட்டி)யிலிருந்து, எழுபதாண்டுகளுக்கு முன்பு துவங்கிய நவீன 'ஓரங்க' பாணி, ஸ்ரீரங்காவினால் வலுப்பெற்று, ஒரே மாதிரியாக வளர்ந்து வந்தது என்று கூறலாம். அவரது இறுதியாக வெளிவந்த 'கூட தாரியல்லி' (கூட்டுப்பாதையில்) தசாவதாரத்தைவிட தேவ–மானிட அவதாரங்களான புத்தர்–காந்தி இவர்கள்தான் வரலாற்று நாயகர்கள் என்று அழுத்தமாகக் கூறி அவர்களின் சீடர்களினாலேயே காந்தி–புத்தர் தமது தத்து வங்களுடன் சாகடிக்கப் பட்டனர் என்னும் கருப்பொருளை சித்தரிக் கின்றது. இதன் உயர் மதிப்பு நீண்டு நிலைபெறுவது.

மரணம் நெருங்கியிருந்த நாட்களில் ஸ்ரீரங்கா அவர்கள் மருத்துவர், குடும்பத்தாரின் வற்புறுத்தலினால் கட்டாய ஓய்வு பெறு வதற்காக படுக்கையிலிருந்துகொண்டு, எழுத முடியாமலிருந்தார். மற்றவர்களின் கட்டாயத்திற்குள்ளாகி என்றும் தனது சுதந்திரத்தை விட்டுத்தராத ஸ்ரீரங்கா, இவ்வாறு மரணப்படுக்கையிலிருக்கும்போதே 'நகெயு பருதிதெ எனகெ நகெயு பருதிதெ' (சிரிப்பு வருகுதே எனக்கு சிரிப்பு வருகுதே) என்னும் ஓரங்கம் ஒன்றை எழுத வேண்டுமென்றிருந்தாராம். ஆனால் அந்த சிரிப்பு நாடகத்தை தம்முடனேயே கொண்டு சென்றுவிட்டார். இப்படி நமக்கு, நாடகத்தில் சிரிப்பையும் வாழ்க்கையில் துயரத்தையும் கொடுத்துவிட்டுப் போன ஸ்ரீரங்கா அவர்கள் அமர நாடகக்காரர். நாடக அரங்கில் கன்னடத்திற்கு ஸ்ரீரங்கா ஒருவரே.

2. அரட்டைக்கார ஸ்ரீரங்கா

நமது அரசர்களின் அவைகளில் கவி, பாணர், வாதிடுவோர், உரைகாரர்கள் என பலரும் அலங்கரித்துக் கொண்டிருந்தபோது அரசர்களின் புகழும் வானளாவ பரவியிருந்தது. 'விதூஷகன் (கோமாளி) மட்டுமல்லாமல், பீர்பல், தெனாலிராம கிருஷ்ணனைப் போன்ற நகைச்சுவையாளர்களும் அரசர்களுக்கு, 'நெருங்கின நண்பர் குழு'விலிருந்து மனமகிழ்சியையும் உற்சாகத்தையும் அளித்து வந்தனர். இத்தகைய நகைச்சுவைக் குழுக்கள் பின்னாளில் நமது நுட்பமான நகைச்சுவை இலக்கியத்திற்கு நீர்பாய்ச்சின. இந் நூற்றாண்டின் முப்பது களிலிருந்து கன்னட நுட்ப நகைச்சுவை இலக்கியம், தாரவாட பகுதியில் 'ஹரட்டெ' என்று அடையாளம் காணப்பட்டு பன்முகங்களாக கிளர்ந்து வகைவகையாக வளர்ந்தது.

மற்ற இலக்கிய வகைகளைப் போலவே, நவீன நுட்ப நகைச்சுவை இலக்கியம் அல்லது ஹரட்டெ (அரட்டை) வகையும் ஆங்கில இலக்கிய பாதிப்பிலிருந்தே வளர்ந்தது. ஆங்கில நுட்பநகைச் சுவையாளர்களான லாம்ப், அடிசன், ஸ்டீல், எ.ஜி. கார்டினர் (ஆல்பா ஆஃப் தி ஃபுளோ) முதலானவர்களின் தனித்தன்மை கொண்ட உரைவீச்சுக் கட்டுரை பாணியின் பாதிப்பு கன்னட நுட்ப சிறு கவிதை–கட்டுரையாளர்களின் மீது இருந்தது. அரட்டை அல்லது நுட்ப உரைவீச்சுக் கட்டுரை என்றால் மனதின் வினோதமான மனப் போக்குகள் (எலூஸ் ஸ்யாலி ஆஃப் தி மைண்ட்) என்று கூறியுள்ள னர். வடகர்நாடகத்தில் பேந்த்ரே மற்றும் நண்பர்கள் குழுவினர் அரட்டைக்கு உணர்வுபூர்வ உரைவீச்சு மயமான நிலையை பெற்றுத் தந்தனர். பிறகு ஸ்ரீரங்கா அரட்டையின் கொடியை பலதிரப்பட்டவை யாக பரப்பினார். மறுபுறம் பெங்களூர், மைசூர் பகுதிகளில் ஏ.என்.மூர்த்தி ராயர், நா. கஸ்தூரியவர்கள், ரா.சி. அவர்கள் இந்த அழகுமயமான இலக்கியத்தை வளர்த்துக்கொண்டு வந்தனர். இங்கிலாந்தில் 'ஸ்பெக்டேடர்' என்னும் இதழின் மூலமாக அடிசன் மற்றும் ஸ்டீல் நகைச்சுவைக் கட்டுரைகளை உலகெங்கும் பரவச் செய்தனர். பேந்த்ரே மற்றும் நண்பர் குழுவினர் 'ஜய கர்நாடக' பத்திரிகையின் மூலமாகவும் 'ஹரடெகளு' என்னும் தொகுப்பின் மூலமாகவும் அரட்டையின் சிறப்புக்களைப் பரப்பினர். கஸ்தூரி, ரா.சி. முதலானவர்கள், 'கொறவஞ்சி'யின் மூலமாக நுட்பஉரைவீச்சுகளின் தன்மை–அளவுகளை அதிகப்படுத்தினர். எ.என்.மூர்த்திராயரின் ஹகலுகனசுகளு (பகற்கனவு) கன்னட இலக்கியத்தில் ஒரு மைல்கல் எனலாம்.

ஸ்ரீரங்கா, 'ருது சம்ஹார' (பருவமழிப்பு), 'ஸ்வல்பத்ரதல்லி ஸ்வாரஸ்ர' (கொஞ்சத்திலேயே சுவாரசியம்), 'கிட்டண்ணன க்ளப்பு' (கிட்டண்ணனின் கிளப்) என்னும் சிரிப்பு எழுத்துத் தொகுப்புகளின் மூலமாக அரட்டையின் பரிமாணத்தை அதிகப்படுத்தினார். 'ருது சம்ஹார'த்தில் வரும்—கோடைக்கால சுற்றுலா பயணங்களின் வர்ணனை, தாரவாடாவின் மழைக்கால வர்ணனைகள் தமது இயல்பான மற்றும் மனம்கவரும் தன்மைகளினால் படிப்பவரின் மனதை மகிழ்ச்செய்து மலர்விக்கின்றது. 'ஜயந்தி'யின் மூலமாக ஸ்ரீரங்கா சில உறுதியான தலைப்புகளில் சிரிப்பு – எள்ளல்களை சிறப்பாக தந்துள்ளார். ஹார்கிய ஹன்மந்தப்ப (அசட்டு அனுமந்தப்பா) என்னும் பெயரில் அவர் எழுதிவந்த வெளிப்படையான செய்திகள், தனியாட்களைப் பற்றி கேலிகிண்டல்கள் 'டிக்ளிஸ்' ஆக இருந்து வந்தன. அதேபோன்று 'மங்கன மல்லிநாததன' (குரங்கின் குறும்பு) என்னும் அங்கத சிற்றுரைகளும் அதேயளவு சுவை படயிருந்து வந்தன. அதே போன்று அவரது 'பிடுகு புடாரிகளு' (பீடைத் தலைவர்கள்), 'நானு ஆகித்தரே?' (நான் –ஆகியிருந்தா?–நானாகயிருந்தா!), என்னும் தொகுப்புகள் மிகவும் விருவிருப்பாகவும் காரசாரமாகவும் இருந்தன.

அரட்டைக்கார ஸ்ரீரங்காவின் பாணி, சிறப்பான அங்கத, கேலிப் போக்குகளின் மூலம் மனநிறைவை கூட்டுவது. யாத்திரைப் பயணங்களின் போது ரயிலில் மக்கள் நெருக்கடியை விவரிக்கும் போது, ஒரு பயணியின் சட்டைப் பையிலிருந்த ஒரு நான்கணா நாணயம் உடல்களோடு உடல் மோதியதில் ஒரு ரூபாய் நாணயத்தை விட அகலமாகிவிட்டதாம். அதே போன்று மழைகாலத்தை வர்ணிக்கும்போது, கையில் கடிதங்களைப் பிடித்திருந்த தபால் காரனின் உள்ளங்கையிலேயே கடிதங்களின் முகவரிகள், மேலும் கீழும் குழம்பிப்போய் கடிதச் சொந்தக்காரருக்கு கடிதத்தைச் சேர்ப்பதே சிரமமாகி, 'கொடேனென்பானவன் மடலை' அதாவது தபால்காரன் (முகவரிகள் தெரியாததால்) கடிதத்தைக் கொடுக்க மாட்டேன் என்று சொல்லிக் கொண்டிருந்தானாம். மழைகாலத்தின் சூழலை வர்ணிக்கும்போது, வீட்டில் அடுப்பு எரியாமல் பசியெரிச்சலில் படும் பாடு, துணி காயாமல் அனுபவிக்கும் தொல்லைகளைப் பற்றி சுய அனுபவத்தை விவரிக்கும்போது அதே அனுபவம் நம்முடைய நினைவுக்கும் வந்து சிரிப்பு மூட்டுகின்றன. அரட்டை, நையாண்டிகளில் வெளிப்படும் ஸ்ரீரங்காவின், வெளியுலகத்தை உற்று நோக்கும் ஆற்றல், வாழ்க்கையனுபவம், வாழ்க்கைத் தரிசனங்கள் அவரது வளர்ச்சிக்கு பெருமை சேர்க்கின்றன.

3. புதினப்படைப்பாளர் ஸ்ரீரங்கா

இந்நூற்றாண்டின் துவக்கத்துடனேயே கன்னட இலக்கி யத்தின் நவீனத்துவமும் துவங்கியது. அதிலும் புதின உலகில், கெம்பு நாராயண, எம்.எஸ்.புட்டண்ண, களகநாதர், குலவாடி வெங்கடராயர், போளார பாபூராயர், கெரூர்வாசுதேவாச்சார்யர் முதலான நாவலாசிரி யர்கள் தனித்துவ புதினங்களின் பூபாளத்தைப் பாடினர். இந்தப் புதினப் படைப்பாளர்கள் முறையே, 'முத்ராமஞ்ஜூஷ' (1924) 'மாடித்துண்ணோ மஹாராய' (செய்ததையனுபவி மகாசாமி – 1915), 'பிரபுத்த பத்மநயனெ' (1898), 'இந்திராபாயி' (1899),'ரோஹறி' (1899), 'வாக்தேவி' (1905), 'இந்திரே' (1903) என்னும் புதினங்களை எழுதினர். தனித்த சமூக கன்னட புதினங்கள் என்றால் இதே நூற்றாண்டின் துவக்கத்தில் எழுதப்பட்ட குல்வாடி வெங்கடராயரின் 'இந்திராபாயி', குல்வாடி அண்ணாரராயரின் 'ரோஹறினி', போளார பாபூராயரின் 'வாக்தேவி ', கெரூர் வாசுதேவாசாரியரின் 'இந்திரெ'. கைம்பெண் மறுமணத்தை தூக்கிப்பிடித்து, சமூகச் சீர்த்திருத்தத்தை முழங்கும் குல்வாடி வெங்கடராயரின் 'இந்திராபாயி' புதினம் தன் உயிரோட்டம் நிறைந்த செயல்பாடுகளுடன் இந்நூற்றாண்டின் வாசற்படியில் வரைந்த வண்ணக் கோலத்தைப்போல், வாயிலில் கட்டிய பசுந் தோரணத்தைப் போல கண்களைப் கவருகின்றது.

புத்துலக புத்திலக்கியத்தின் பாகமாக தலையெடுத்த நவீன கன்னட இலக்கியத்தின் பல்வேறு வகைகள் மலர்ந்து குலுங்கத் தொடங்கின. கன்னடத்தின் ஆஸ்த்தியான மாஸ்த்தி அவர்கள் சிறுகதைகளின் முன்னோடியென்று கருதப்பட்டதைப்போல் புதினத்திற்கும் ஒரு வகையில் அவரே முன்னோடி என்று கூறலாம். ஏனெனில் மனம் கவரும், அவரது 'சுப்பண்ண' ஒரு நெடுங்கதை யென்றால் சுப்பண்ணின் வாழ்க்கை யனுபவங்களின் தொகுப்புச் சித்திரத்தோடு அது அளவில் சிறியதானாலும் மற்றெல்லா புதினங்களின் உயிரோட்டம், வடிவங்களைப் பெற்றுள்ளது. சிவராம காரந்தரின் 'தேவதூதரு', 'சரசம்மன சமாதி' (சரசம்மாவின் சமாதி), 'சோமன துடி', பெடகேரி அவர்களின் 'சுதர்சன', கோகாகரின் 'இஜ்ஜோடு' (ஒருஜோடி) ஸ்ரீரங்காவின் 'விஸ்வாமித்ரன ஸ்ருஷ்டி' (விசுவாமித்ரனின் படைப்பு) முப்பதாமாண்டுகளின் மகத்தான தனித்துவம் வாய்ந்த சமூக புதினங்களாகும். 'சோமன துடி' நமது சமூகத்தின் ஒரு மகத்தான வாழ்க்கையை சித்தரிக்கும் புரட்சிகர புதினமாகவுள்ளது. 'சோமன துடி'யின் பெயர் புதினவுலகில் எப்போதும் பசுமையானது. அ.ந.கிரு.அவர்களின் 'ஜீவன யாத்ரே' (வாழ்க்கைப்பயணம்), 'உதயராக', 'சாஹித்யரத்ன' பிறகு காரந்தரின் 'மரளி மண்ணிகெ' (மீண்டும் மண்ணுக்கு) மிர்ஜி அண்ணாரராயரின் 'ராஷ்ட்ர புருஷ', குவெம்பு

அவர்களின் 'காணூரு ஹெக்கடதி' நாட்டு விடுதலைக்கு முன்பான தனித்த புதினப் பாதையில் மைல்கற்களாக நிற்கின்றன. 'இஜ்ஜோடு', பிறகு வந்த 'சமரசவே ஜீவன' (ஒத்துப் போதலே வாழ்க்கை) என்னும் தலைப்புகளில் திரண்டு பெருமளவில் வளர்ந்து கன்னட புதின உலகில் முதன்மையானவை களென்னும்படி எல்லா சிறப்புத் தன்மைகளையும் கொண்ட புதினங் களில் ஒரு மகா புதினமாக வளர்ந்தது, ஆனந்தகந்தரின் 'சுதர்சன'. அழகான கதைக் கட்டமைப்பில், காந்தி இயக்கத்தின் நாட்களை நமது நினைவுக்குக் கொண்டு வருகிறது. கூடவே, ரம்மியமான சரச காதல் கதையொன்று சுதர்சனனின் சிறந்த பாத்திரத்திற்கு நிழலாக நிற்கின்றது.

ஸ்ரீரங்காவின், 'விஸ்வாமித்ரன ஸ்ருஷ்டி' கன்னட புதின உத்தியில், தன்னுடையதேயான ஒரு புதிய பிடிப்பைப் பெற்றுள்ளது. கதாநாயகனின் இந்த 'வேண்டுகோள்' வார்த்தைகளே மனம்கவரும் படியுள்ளது. "............இன்றைய சமூகமே இந்த புதினத்தின் கருப் பொருள். அந்த சமூகத்தின் சித்திரத்தை விதவிதமான வண்ணம்–கோடுகள் ஆகியவற்றால் வரைந்து காட்டினாலும் அதன் 'ஒற்றை வடிவத்தன்மை'யைப் பிரித்து காண்பதற்காக ஒரு வரை சீலையைப் பயன்படுத்தியுள்ளது. அந்த வரைசீலை நாராயண னென்னும் இன்றைய படித்த இளைஞன். கல்லூரியிலிருந்து பட்டம் பெற்று வாழ்க்கையில் காலிடும்போது நாராயணனுக்கு சமூகம், உலகம், உலகவிவகாரங்கள் பற்றிய அறிவு எவ்வளவிருந்ததென்பதை காட்டுவதொன்று; அனுபவமில்லாத நாராயணனின் அறிவு, எண்ணப் போக்குகளின் வடிவம் எப்படிப் பட்டதாயிருந்ததென்பதொன்று; அனுபவங்களைப் பட்டு அவைகளைப் புரிந்துகொண்டு அறிந்து கொண்டு உரைகல்லில் உரைத்துப் பார்க்கும் ஆற்றல் அவனிடம் எந்த அளவில் இருந்ததென்பதொன்று; பெற்ற கல்விக்கும் நடக்கும் விவகாரங்களுக்கும் தொடர்புள்ளதா? இருந்தால் எப்படிப்பட்டது என்பதொன்று; முன்னேற்றம் பற்றிய பாடம் கற்ற நாராயணனைப் போன்ற 'படித்த'வனுக்கு சமூகத்தில் எந்தவிதமான வெளிப்படையான பொறுப்புள்ளது. அதை நாராயணன் எப்படி நிறைவேற்றுகின்றான்? என்பதும் ஒன்று. இப்படி பல புதிய சமூக பிரச்சனைத் தொடர்புகள் –நாராயணனின் கதை காரணமாக இங்கு அலசப்பட்டுள்ளன. இத்தகைய புதினம் தற்போது நம்மிடமில்லையென்று கூறிக் கொண்டால் வாசகர்கள் யாரும் நம்மீது 'இது வெறும் தற்புகழ்ச்சி' என்னும் குற்றச்சாட்டை சுமத்த முடியாது என்று நம்பியிருக்கிறோம். நல்லதாகட்டும், கெட்டதாகட்டும்– இங்கு ஒரு புதிய பாணி, புதிய வகை, வாசகர் கையில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது."

மேலைநாட்டு புதினங்களின் நவீனத்துவத்தை புலப்படுத்தும் 'உணர்வுப் பெருக்கெடுப்பின்' விவரிப்பு உத்தியை கைக்கொண்ட சிறப்பான

வரவாகக் காணப்படுகிறது இந்நாவல். 'இதொரு புதினமாக யில்லாவிட்டால் இதுவும் ஒரு புதினம்தான்' என்று கூறியிருக்கிறார் படைப்பாளர். புதினம் தொடங்குவது நாராயணனென்னும் கதைத் தலைவன் தனக்கு திருமணமான முதல்நாளே வீட்டைவிட்டு ஓடிப்போகும் காட்சியோடு. அவன் ரயில் ஏறுகிறான்; அந்த ரயிலே ஒரு உலகமாக அவன் மீது ஏற்படுத்தும் பற்பல விளைவுகளை இங்கு குறியீடாக சித்தரித்து நாராயணனின் மனவெளிப்பாட்டை நாவலா சிரியர் படைத்துள்ளார். நாற்பது பக்க நீளத்திற்குத் வரும் இந்த ரயில் பயண வருணனை ஒரு தனித்தன்மையான எழுத்து வடிவமாகியுள்ளது, கன்னட இலக்கியத்தில்.

இந்த ரயில்பயண அறியாமை என்பது உலகின், மூடத்தனம் நிறைந்த மக்கள் நடத்தையின், அழுக்கிலேயே மூழ்கிக் கிடக்கும் மூடர்களின், சேற்றில் அழுந்திக் கிடப்பதே சொர்க்கமென்று எண்ணிக்கிடக்கும் அறிவிலிகளான மக்கள் கூட்டத்தின் அடையாள மாகிறது. ரயிலுக்கு வெளியேயுள்ள சமூகமும் அவ்வளவே–அழுகலில் பிறந்து, அங்கேயே வளர்ந்து நலிந்து சாகும் புழுப் பூச்சிகள். இது– இது தெய்வப்படைப்பல்ல, புழுபூச்சிகளின் படைப்பு. நாயின் மாமிசம் தின்று பசியாறிய "விஸ்வாமித்ரனே ஆண்மகன்.......படைப்பை நிர்மானித்தான், புழுபூச்சிகளின் படைப்பு ஒஹோ! இதுவே விஸ்வா மித்ரனின் படைப்பு! கிராமத்தாரின் படைப்பு – கிருமி – புழுக்களின் படைப்பு – நடந்தான், நடந்தான் நாராயணன், இந்த விஸ்வாமித்ரனின் படைப்பை சீர்த்திருத்த! முன்னேற்றத்தின் முனையைக் கூட காணாத இன்றைய கிராம சமூகமே நாராயணனின் (ஸ்ரீரங்காவின்) பார்வையில் 'விஸ்வாமித்ரனின் படைப்பு!' இத்தகைய விஸ்வா மித்ரனின் படைப்பை வசிஷ்டனாகி சீர்திருத்தப் புறப்பட்ட நாராயணன் எந்த அளவிற்கு வெற்றி பெற்றான்? கமதூருக்கு மழைவரவில்லை யென்று பஞ்சத்திற்கு பலியான கிராமமக்கள் முகிலின் முகம் நோக்கி இருக்கும் போது தெய்வங்களுக்கு தேங்காய் உடைத்து வேண்டிக் கொள்ளும்போது, கிராமத்தவர்களின் கண்களுக்கு 'யதி' (பனி மனிதன்)யாகக் காட்சிதரும் நாராயணன் தேங்காயைக் கல்லிலடிப் பதற்கு பதிலாக தன் தலையிலடித்துக் கொள்கிறான். 'சோ........சோ' வென்று மழை கொட்டியது. எத்தகைய அற்புதம்! "

நாவல் இங்கே முடிந்திருக்கலாமோ என்னவோ, ஆனால் தேங்காய் அடியினால் நினைவிழந்த நாராயணன் மறுபடியும் தன்னை நிலைப்படுத்திக் கொள்கிறான். பிறகு கிழவனாகின்ற வரையில் அவனது நாடகக்குழுத் தொழில், திறந்தவெளிப் பள்ளிக்கூட ஆசிரியர்த் தொழில், தேங்காய் உடைத்த நிகழ்ச்சியினால் அவனுக்குக்கிடைத்த 'தேங்காய் உடையார்' பட்டம்; அப்பட்டப் பெயரால் நகரத்தலைவர் பதவித் தொழிலும் கிடைக்கப்பெறுகிறது. இறுதியில்,

'திரிசங்கு கன்னடியன்' என்னும் தலைப்பில் தன் வரலாற்றை எழுதிவைத்து விட்டு இறுதி மூச்சை விடுகிறான் நாராயணன். 'ஹும்ப ஹுக்க'(மட்டி மடையன்) என்னும் பத்திரிக்கையின் ஆசிரியர், அந்தத் தன்வரலாற்றை வெளியிட முன்வருகின்றார். நாராயணனுக்கு அளிக்கும் 'ஹும். ஹு.' ஆசிரியரின் கண்ணீரஞ்சலியோடு புதினம் முடிவடைகின்றது. இந்த 'சமாதி' என்னும் பின்சேர்க்கைப் பகுதி புதினத்தின் ஒரு பகுதியாக வளர்ந்து வந்ததாகத் தெரிவதில்லை.

நாராயணனின் பாத்திரத்தில் ஸ்ரீரங்கா தமது தனித்தன்மையை மேலுக்குக்கொண்டு வந்துள்ளார். 197 – 198 – இப்படி நாராயணனின் இறுதி நாட்களை குறிப்பிட்டிருப்பது எதிர்காலத்தை சொல்வதைப் போல் உள்ளது. நாராயணன் 198 –இல் தன் வாழ்க்கைப் பயணத்தை முடித்துக்கொள்வான் என்னும் குறிப்பு. 1984–ல் உண்டான ஸ்ரீரங்கா அவர்களின் இறுதியைக் குறிக்கும் குறிப்பைப் போலுள்ளது.

நாராயணன் தன்னுடைய 'தன்வரலாற்றை' திரிசங்கு கன்னடியன் என்று குறிப்பிட்டுக் கொண்டிருப்பது பொருத்தமாகவே தோன்றுகின்றது. இப்புதினம் 'எவ்வளவு தவம் செய்தாலும் பிரம்மரிஷி ஆகாத நவீன விஷ்வாமித்ரனின் கதை' என்று நாவலாசிரியரே சொல்லியிருக்கின்றார். சமூக சீர்த்திருத்தக் குறிக்கோளை மனதில்கொண்டு, வேண்டாத திருமணத்தை செய்துகொண்ட நாளே வீட்டைவிட்டுப் போய்விட்ட நாராயணன், இறுதியில் சாதித்தது ஒன்றுமேயில்லை என்பதைப் போலுள்ளது. லட்சியம்–நடைமுறை வாழ்க்கைகளின் இடையில் திரிசங்குவைப் போலவே ஊசலாடுகிறான். அவ்வளவே, நாராயணன் இளமையிலிருந்தே தந்தையைப் பற்றி, பள்ளிக்கூடத்து கல்விமுறை பற்றி, ஏமாற்றம், அதிருப்தி, வெறுப்புகளுடனேயே வளர்ந்தான். தான் பெற்ற கல்வியைப் பற்றிய மாயையை உதறி, தான் வளர்ந்துவந்த சம்பிரதாய சடங்குகளுக்குக் கட்டுப்பட்ட சமூகக் கலாச்சாரத்தைப் பற்றிய பிரமையைக் களைந்து, அதேபோன்று சமூகத்தின் சாஸ்த்திர–பழக்க வழக்கங்களின் விபரீத போக்குகளை எதிர்த்தே வளர்த்தான். சமூக நலனுக்கு எதிரானவைகளையும் கூட எதிர்த்து நின்றான். இறுதியில் கட்டாயத் திருமணத்தையும் உதறி மனைவியானவளின் கைப் பிடியிலிருந்து விடுவித்துக்கொண்டு வீட்டை விட்டு வெளியேறினான். சமூகத்தை வாழ்க்கையின் போக்கை சீர்த்திருத்த வேண்டுமென்று புறப்பட்டு தனிமைப்பட்டு யாருமற்ற உணர்வோடு மனஉறுதியையும் இழந்து போனான். ஆதரவற்று, போகுமிடம் தெரியாமல் ரயில்பயணம் மேற்கொண்டு ஏதோவொரு நிறுத்தத்தில் ஜன்னல் வழியாக வெளியே குதித்து ஜனங்களின் கேலிக்குள்ளாகி, கால்போன போக்கில் நடந்து

போனான். பேருந்து போகின்றவரை பயணம் போனான். கிராமம் ஒன்றில் மல்லண்ணி குல்கரனி ரங்கண்ணனிடம் புகலிடம் பெற்றான். தேநீர்க்கடையில் வேலைக்கு சேர்ந்தான். ஊரறிந்த குடும்பத்தில் வந்த நாராயணன் சமூகத்தின் நாயகனாவதற்கு மாறாக, கோமாளியைப் போன்று காட்சியளித்த கதையை நாம் படிக்க வேண்டி யுள்ளது.

கிராம ஜனங்களின் கண்ணுக்கு மாபெரும் மனிதனாக, பஞ்சத்தின் வாய்க்குள் சிக்கிய கமதூருக்கு மழைவரும்படி அற்புதம் நிகழ்த்தி, மாமுனிவர் எனக் கருதப்பட்டு புகழ் பெறவேண்டியிருந்ததோ என்னவோ, ஆனால் கதையின் போக்கு நாரயணனை கருணை, கண்ணீரில் கரைத்து அவலத்திற்கீடாக்கிவிடுகின்றது.

“புதினத்தின் மனப்போராட்டம் (அ) உணர்வு வெளிப்பாடு உத்தி நமக்கு மேலை நாட்டவரிடமிருந்து வந்திருந்தாலும் ஸ்ரீரங்கா அதை தமது பாணியில் மேற்கொண்டிருப்பது மகத்தானதாகும்” என்று கீர்திநாத குர்தகோடி அவர்கள் கூறியதைப்போல் ரயில் பயணம் முழுமைக்கும் நாராயணனின் மனக்கொந்தளிப்பை, அதிலிருந்த பயணிகளின் வெவ்வேறு நடையுடை– பேச்சுக்களுக்கு அவனது எதிர்வினைகளை உருவாக்கிக் கொண்டே போவதன் மூலம் சித்திரம் தீட்டியதைப் போல், மனங்கவரும்படியான உணர்வு வெளிப்பாட்டைக் கொண்டுவந்துள்ளார். புதினம் முழுவதும் நாராயணனின் அனுபவங்கள் ஒவ்வொன்றாக திறந்துகொண்டே போகின்றன. இவ்வளவிற்கும் அவன் நம்முன் பரிபக்குவமுள்ள அனுபவசாலியாக பரிணாமம் கொள்ளமுடியாமல் அறிவுத்திறன் இருந்தும் அவனது தனித்துவம் பழக்கப்படவில்லை, பக்குவப் படவில்லை என்னும் கருத்தே உருவாகின்றது. “அவனது புத்தியின் ஆற்றல் அவனது அனுபவத்திற்கில்லை. தன்னைவிட முன்பிறந்த உலகம் தன்னைவிட அதிக அனுபவத்தைப் பெற்றிருப்பதே அவனது மனதின் தோல்விக்கு முக்கிய காரணமாகும். பழைய வாழ்க்கையின் தொடர்பிலிருந்து தப்பிக்கவே வீட்டைவிட்டு ஓடிப்போகிறான். சிந்தனைக்குத் தோல்வியேற்பட்டதும் பிறந்த துயரம் மறுபடியும் அவனை சிந்தனையை நோக்கி இழுக்கின்றது. ரயில் வண்டியின் மூன்றாம் வகுப்புப் பெட்டியில், பேருந்தில், கிராமத்தின் பழமையான சூழ்நிலையில், பாதையின் மீது, தேநீர்க்கடையில் இந்த உலகம் எப்படி முன்னேறப்போகிறது என்பதே அவனை ஆட்டிப்படைக்கும் பிரச்சனை யாகவுள்ளது. அறிவு–சூன்யத்தைக் கண்டு சலித்து வெறுத்துப் போன ஒரு அதிருப்தி உணர்வுக்கு நாராயணன் பலியாகியுள்ளான்” என்னும் குர்திகோடியவர்களின் இந்த புதினத்தைப் பற்றிய திறனாய்வுச் சொற்கள் பொருள் பொதிந்தவையாகும். (யுகதர்ம ஹூகூ சாஹித்ய தர்சன–பக்.222). ரயில் பயணிகள் நடந்துகொள்ளும் அறிவற்ற

போக்கினால் அவன் பொறுமையிழந்து நடந்துகொள்ளும் போக்கு; மனிதர்கள் ஆடுமாடுகளைப்போல் ரயில் பெட்டியில் நுழைந்ததும் அவனது வெறுப்பு எல்லைமீறி வெளிப்படுவது பற்றி மனபலவீனங்கள் பற்றிய அறிவினால் நாராயணன் தன்னைப்பற்றித் தானே அசிங்கப் பட்டுக்கொள்ளும், வெறுப்புக் கொள்ளும் சந்தர்ப்பங்களிலெல்லாம் நாவலின் உத்தி கேலி நையாண்டிகளை மேற்கொள்ளுகின்றது. மொத்தத்தில் தன் சுற்றுமுற்றுமுள்ள சமூக வாழ்க்கையைப் பற்றி இந்நாவலின் கதாநாயகன் அதிருப்தியாளனாகி அல்லல் படுகிறான்.

'பிரஜா பிரவாஹ'த்து (மக்கள் வெள்ளம்) இந் நாராயணனது வீரச்செயலின் நகைச்சுவை கேலிபரிகாசங்களின் கதை. 1934–ல் அதாவது அரை நூற்றாண்டுக்கும் முன்பு எழுதப்பட்டபோது அன்றைய வாசகரின் மட்டத்திற்கு எட்டாமல் போயிருப்பது இயல்பானதே. இதொரு 'விசித்ர' நாவல் என்று ரம்.ஸ்ரீ.முகளியவர்கள் கூறியுள்ளனர். ('பிரபுத்த கர்நாடக பெள்ளிய சஞ்சிகெ'–முழுமையடைந்த கர்நாடகத்தின் வெள்ளிவிழா இதழ்). ஆனால் அந்த காலத்திற்கு, அதாவது இன்னமும் முற்போக்கு இலக்கிய இயக்கம் தலையெடுக்காத காலத்திற்கு ஸ்ரீரங்கா போட்ட உறுதியான முதல் படி இந்த 'விஸ்வாமித்ரன ஸ்ருஷ்டி'. இப்புதினத்தின் கதைத் தலைவன் நாராயணனின் உள் மனதோடு அவனே பேசிக்கொள்ளும் ஒரு தனிமொழியாக உள்ளது இது. நாராயணனின் தனிமைநிலையை போக்கி அவனுக்கு கூட்டாளி சுகத்தைக் கொடுப்பது கிருஷ்ணா என்னும் அவனது தாய்.

கதையாடல் முழுவதும் ஸ்ரீரங்காவின் நுட்பமான சித்தரிப்பு. சமஸ்கிருதப் புலமைத் தர்க்கம் மற்றும் தத்துவஞானங்களின் அமோக மான காட்சிகள் நிறைந்துள்ளன. 'காய்ந்தபூமி வெடித்ததைப் போல் வாய்பிளந்தான்; வளர்ந்து வெடித்து நின்ற பருத்தியைப் போல் பல்லை இளித்தான்', என்னும் உபமானங்கள் அபூர்வ சித்தரிப்புக்கு எடுத்துக்காட்டுகள். இதேபோன்று சாப்பிட உட்காரும்போது மற்றொருவரின் இலையில் விழாமல் எலுமிச்சம் பழச்சாறை பிழிந்து கொள்ளும் கடின முயற்சி, சேற்றில் மாட்டிக்கொண்ட காலிலிருக்கும் செருப்பு அறுந்துவந்த நெருக்கடியில் காலில் வேட்டியின் முனை மாட்டிக்கொண்ட நிகழ்ச்சி– இத்தகைய பல்வேறு சூழ்நிலைகளின் நினைவு ஸ்ரீரங்காவின் நுட்பமான சித்தரிப்புக்கு சாட்சிகளாகும். வயதான நாராயணனின் குரல்ஒலி–'நடக்கும்போது வேட்டியில் மாட்டிக்கொண்ட வைக்கோலைப் போல், பரபரவென்று உராய்வதைப் போலிருந்தது', மற்றும் 'சுற்றிலும் அமைதி நிலவும்போது சுடுகாட்டில் எரியும் நெருப்பின் ஓசையைப் போல' என்று வர்ணிப்பதில் அவரது எழுத்தாற்றல் பாராட்டும் படியுள்ளது.

'பாதை மாளவில்லையானாலும் ஆர்ப்பாட்டம் எவ்வளவு? உருக்குலைந்த நமது சமூகத்தைப் போலவேயுள்ளது, இந்த வண்டியும். ஓடுவதில் முன்னேற்றமில்லை. இல்லாதற்கு ஆர்ப்பாட்டம் வேறு!' என்று எழுதுவது சமூகத்தின் மெத்தனப் போக்கின் அடையாளமாகவுள்ளது. இந்த ரயில் என்னும் குறிப்பு சிரிப்பை வரவழைப்பதைப் போலவே நையாண்டித் தனமாகவும் உள்ளது. வீட்டைத் துறந்து புறப்பட்ட நாராயணனை, நாவலாசிரியர் ஸ்ரீராமச்சந்திரனின் 'காடேகுதலு'க்கு ஒப்பிட்டுள்ளார். "தந்தையின் வாக்கை நிறைவேற்ற, மனைவியோடு சேர்ந்தே வீட்டைவிட்டுப் போனான் ராமன். தந்தையின் பேச்சை மீறி மனைவியையும் வீட்டையும் சேர்ந்தே விட்டுவிட்டுப் போனான் நாராயணன். ராமனைவிட தன்னலமற்ற அறிவு, குணம் நாராயணனுடையது என்று கூறலாம். ஒரு அரைநொடி கூட மனைவியின் நினைவு வரவில்லை அவனுக்கு. அவளை அவன் பார்த்ததே அரைநொடி மட்டுமே. அதுவும் முழுமையாக அல்ல. அவ்வப்போது நெருப்பு புகையின் தொல்லைக்கு சேலைத்தலைப்பால் கண்களை துடைத்துக்கொள்ளும்போது தெரிய வந்தது; கணவன்–நாராயணனுக்கு–பக்கத்தில் உட்கார வைத்திருந்தது சேலைமூட்டை இல்லை. மனிதஜாதியைச் சேர்ந்த அல்லது மனிதஜாதியைப் போலவே கைகால்களுள்ள ஒரு சேலை சுற்றிய பொம்மை என்று". இங்கு ராமன்–சீதையின் நெருக்கத்திற்கு மாறாக அமைந்துள்ளது நாராயணன்–அவனது மனைவி இருவரின் இல்லற வாழ்க்கைச் சித்திரம். கமதூருக்குப் புறப்பட்ட பேருந்தின் வர்ணனைப் பாணி நாவலாசிரியரின் திறனுக்கு சான்றாக உள்ளது. கமதூரின் பேருந்து ஓடும்போக்கு இப்படியுள்ளது: பஸ் ஓடும்போது ஆயிரம் கண்களுள்ள இந்திரனே நேரில் பார்த்தாலும் கண்ணைசிமிட்டி யிருப்பான்! அவ்வளவு வேகம். அவ்வளவு பாய்ச்சல்! திக்குதிசை யெல்லாம் 'அல்லோலகல்லோலம்' ஆயிடிச்சாம் அந்த பாய்ச்சலினால. ஹனுமான் கடலைத் தாண்டி பறக்கும்போது பறவைகளெல்லாம் பதறி விழுந்தனவாம்! மரம், செடிகளெல்லாம் நிலத்தில் சாய்ந்து விட்டனவாம். மலைகளெல்லாம் பள்ளமாகி விட்டனவாம். அதென்ன பெரியவிஷயம்? அப்படி பாதை அமைச்சுக் குடுத்தா குருவிகூடத்தான் பறக்கும், குருவி. ஆனா பஸ்ஸு ஓடும்போது? மனுசங்களே பறவைங் களாயிட்டாங்க, மேல எழும்பிகுதிச்சு! மரம்செடிங்களே மனுசராயிடிச் சிங்க உள்ள நொழஞ்சி! மலைங்களே படிகளாயிடிச்சாம் காத்தெல்லாம் அதுங்களெ தாண்டினதால! கடகடன்னு நடுங்கினாள் பூமித்தாய், ராம–ராவணர்களின் யுத்தத்தில் கோரத் தாக்குதலில் நடுங்கியதைப் போல. அவ்வளவெதற்கு? தேவ–அசுரர்களின் போரைவிட கொந்தளிப்பாக வுள்ளது இந்தக்காட்சி. அதோ, அங்கு விடப்பட்டுள்ளது வாயுவஸ்த்திரம், தூசி–தூசி பதினான்கு உலகத்தையும் விழுங்கிய கிருஷ்ணனின் வாயைக்கூட நிரப்பும்படியாக தூசி. இதோ –

இந்தப்பக்கம் குமுறிக்கொண்டு வருகிறது வருணாஸ்த்திரம். பத்து திசைகளிலி ருந்தும் இடியிடிக்கிறது, மழை பொழிகிறது சுர்ரென்று; பாதையெங்கும் தேங்கியிருந்த தண்ணீர்! இதோ....இதோ.... கல்லஸ்த்திரம்.... எய்தல் நடைபெறுகிறது ஒருபுறம்! டப்—என்று உள்ளே நுழைந்து தாக்குகிறது கல்லு—மண்ணு! அப்பா—அது எப்படிப்பட்ட வேகம், அதிர்ச்சி! பார்த்தவர்களுக்குத்தான் தெரியும். ஆனா பார்க்கிறது எதை? செடிகொடி உலக உயிர்களின் படைப்பு பிரபஞ்சமெல்லாம் பரவுகிறது – கணங்களோடு கூடிய சிவனின் தாண்டவ நடனம் நடை பெறுகிறதோ என்னும் கற்பனையினால். பக்தர்களின் மும்மேளங் களைப் போல் தாளம் போடுகிறது பஸ்ஸின் முன்பாகம். 'கட கட' என்று; பின்னணி மேளத்தைப் போல உறுமுகிறது பின்பாகம். எகிறி குதித்து வளைந்து நெளிந்து, நுழைந்து துள்ளியாடி, பாய்ந்து உருண்டு, நழுவி நகர்ந்து, தாவியாடி வழுக்கி இடறி, சறுக்கி நடக்கிறது—நடக்கிறது கைலாசநாதரின் நடனயோகம், நடக்கிறது கமதூரரின் பஸ்ஸின் வேகம்!

'விஸ்வாமித்ரனின் சிருஷ்டி'யில் மின்னும் நகைச்சுவைக்குப் பின்னால் நாராயணனுடைய வாழ்க்கையின் கண்ணீர்க்கதை இருப்பதை நினைக்கும் போது இதயம் துடிக்கிறது. பல்வேறு கோணங் களிலிருந்து 'விஸ்வாமித்ரனின் ஸ்ருஷ்டி' மேன்மையான, புதிய உணர்வு கொண்ட புதினம் என்றே தோன்றுகின்றது. முன்பகுதி கதைத் தலைவனின் மனப்போராட்டத்தில் துவங்கி கதைக்கு வழியில்லாவிட்டாலும் அதற்கொரு அபூர்வமான பிடிப்பு கிடைக்கின்றது. பின்பகுதியில் கதை விருவிருப்பாக ஓடி இறுக்கமான கட்டுக்குள் மிகவும் தளர்வாகத் தோன்றுகிறது. வாழ்க்கையோடு உயிர்பான தொடர்பு கொண்டுள்ள 'விஸ்வாமித்ரன ஸ்ருஷ்டி'யில் தன்னுடையதேயான உத்தி, பாணி, மொழி மனவோட்டங்களைக் கொண்ட கதையாடலைக் கொண்டுள்ளது.

1947, ஆகஸ்ட் 15க்கு, அதாவது பாரதம் விடுதலையைப் பெற்றநாளே வெளி வந்த அரசியல் உணர்வின் சிந்தனை, மனவெளிப்பாடு நிறைந்த நாவல், 'புருஷார்த'. 'விஸ்வாமித்ரன ஸ்ருஷ்டி' யாகட்டும், 'புருஷார்த' மாகட்டும் கையெழுத்துப்படி அச்சாகிக் கொண்டி ருக்கும்போதே எழுதுவதும் அச்சாவதோடு போட்டி போட்டுக் கொண்டு முன்னேறிய முயற்சிகளாயிருந்தன. 'ஸ்ரீரங்காவினுடைய எழுத்தின் ஒரு சிறப்பு என்னவென்றால், எண்ணங்கள் காகிதத்தின் மீது வருவதற்குள் அவரது தலைக்குள்ளாகவே வடிவெடுத்து அடித்துத் திருத்தி எழுதமுடியாதபடி கதையாடலாக, எழுத்தோவியமாக வெளி வரும். அவரது நாடகங்களாகட்டும் நாவல்களாகட்டும், சோதனைக் குட்படுத்தப்பட்ட உரைவீச்சு அரட்டைகளாகட்டும் எழுதப்பட்ட முறை இதே போன்றுதான்.

பதிப்பாளர்கள், அச்சடிப்பவர்கள், ஸ்ரீரங்காவின் கையெழுத்துப்படிகளை மிகவும் பாராட்டியதுண்டு. ஒரு படைப்பைப் பற்றி சிந்தனைமயமான கற்பனைகள் குறித்து யோசித்து அதன் வடிவ வகைகளை தயாரித்து விட்டிருப்பார்கள்.

'புருஷார்த' புதினம் 1920 ஆகஸ்ட் 1–ல் லோகமான்ய திலகரின் வீரமரணம், இறுதிப் பயண ஊர்வலத்திலிருந்து துவங்கி 1947 ஆகஸ்ட் 15–ல் அதே மும்பையில் நடைபெறும் உற்சாகமான விழாக் கோலம், ஊர்வலம் வரை நடந்த விடுதலைப் போராட்டத்தின் தெளிவான படப்பிடிப்பை நமக்குத் தருகிறது. நான்கு நண்பர்களின் மூலமாக அவரவர் அனுபவங்களின் வெளிப்பாடாக கிளைத்து வருகின்றது புதினம். இந் நான்முக கரையோட்டம் அறம், பொருள், இன்பம், வீடுபேறு (தர்ம, அர்த, காம, மோக்ச) ஆகிய நால்வகை தர்மங்களை, பிரநிதித்துவப்படுத்தும் 'புருஷார்த' புதினமாக உருவெடுக்கின்றது.

இந்த இருபத்தேழு வருடக்கால விடுதலைப் போராட்ட நிகழ்வுகள் கனவு கண்டதைப் போலத்தான்; எங்கேயோ பார்த்ததைப் போல, மிகவும் அறிமுகமானதைப் போலவே, இவர்களின் நினைவுப்படலத்திலிருந்து காகிதப் பக்கங்களின் மீது அச்சடித்ததைப் போல முன்வருகின்றன. நாவலாசிரியரின் இளமைக்காலத்து நினைவுகளின் பயனுள்ள உருவக கதையாடலே இந்தப் புதினம். 'உள்ளார்ந்த பார்வையே (இந்தப் புதினத்திற்கு சிறப்பான) இப்பாணியின் முக்கிய தன்மையாக உள்ளது' என்று ஸ்ரீரங்கா முன்னுரையில் தெரிவித்துள்ளார்.

இங்கு விவாதிக்கப்பட்டிருப்பது முதல் விடுதலைக் கொண்டாட்டத்தின் பிரம்மாண்டமான ஊர்வலத்தின் வர்ணனை; வர்ணனையின் சிற்சில சூழ்நிலைகளுக்கு 'பிளாஷ்பேக் வடிவத்தில்' அன்றைய காந்திஜி காலத்து சுதந்திரப் போராட்டத்து சூழ்நிலைகள் நினைவுக் கருவறையிலிருந்து வெளிவருகின்றன. 'புருஷார்த' நாவல் வரலாறு படைத்த காந்தி யுகத்திற்கு கூறிய மங்கள வாழ்த்தாக உள்ளது. மகாத்மா காந்திஜியின் தத்துவ உள்ளொளியால் உற்சாகம் பெற்ற ஸ்ரீரங்கா அவர்கள் அவர் எப்படி மகாத்மாவானார் என்பதையும் தமது 'சோகசக்ர' என்னும் அடுத்து வந்த நாடகத்தில் எடுப்பாக சித்தரித்ததைப்போல 'புருஷார்த' த்தில் தீவிர அறிவு–மென்மையான உணர்வுகளின் சேர்க்கையால் உருவாக்கியுள்ளார். 1947 ஆகஸ்ட் 15–அன்று மாதவன் தன் மற்ற மூன்று நண்பர்களான ஸ்ரீதர், அனந்தன், ஹம்மு – இவர்களின் நட்புக்கயிற்றில் பின்னப்பட்ட தன் பழைய கால நினைவுகளை எண்ணிப் பார்ப்பதே இந்நாவலின் கருப்பொருள். இதன் கதையாடல் உத்தி என்பது இன்றைய சுதந்திர விழாவில் வர்ணனை, அந்த வர்ணனைக்கு ஒவ்வொரு

நண்பனின் பார்வையில் 1920–லிருந்து 1947 வரை நடந்த இயக்கத்தின் படப்பிடிப்பு. நால்வரின் பார்வையில் நான்குவகையான வெளிப்பாடு. இப்படியே கதை போகின்றது. அறம் (தர்மம்) என்னும் முதல் பகுதி மாதவனின் ஆத்மானுபவங்களின் நினைவுச்சித்திரமாகிறது. முதல் சுதந்திர விழாவின் ஊர்வலத்தை, முன்பகுதியில் தன் வீட்டு மாடியிலிருந்து அறையின் ஜன்னல் அருகில் சார்த்தியிருந்த நாற்காலியிலமர்ந்து எதிர்பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் போது அவனது கண் முன்பாக 27 ஆண்டுகளுக்கு முந்தைய சித்திரம் நிழலாடுகின்றது. '1920–ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்ட் மாதம் ரௌத்ரவருடம், ஆடி–ஆவணி தேய்பிறையில் லோகமான்ய பாலகங்காதர திலகரின் இறுதியாத்திரை ஊர்வலத்தில் மாதவனும் தன் முதுகின் மீது தேசத்திற்கே நேர்ந்த துயரத்தை சுமந்துகொண்டு நடந்தான்!' மாதவன், அனந்தன், ஹம்மு மற்றும் ஸ்ரீதர் இந்நால்வரும் கூட்டாக ஊர்வலத்தின் நெருக்கடியிலும் பிரிக்க முடியாதவர்களாக இருக்கின்றனர். இப்படி இவர்களின் கூட்டு பிரிக்க முடியாததாக இருந்தாலும் போகப்போக அவரவர்களின் இலக்கு–லட்சியங்கள் வெவ்வேறாகி நால்வரும் நான்கு திசைகளாகின்றனர். 1920–ல் மாதவன் மெட்ரிக் தேர்வடைந்து மாணவ உதவித் தொகை பெற்று கல்லூரியில் நுழைந்தான். திலகருக்குப் பின் சுதந்திரப் போரின் தலைமைப் பொறுப்பு காந்திஜியின் தோளுக்கு வந்தது. காந்திஜியின் 'ஒத்துழையாமை' சத்யாகிரக அழைப்பு பள்ளி, கல்லூரிகளிலிருந்து மாணவர்களை வெளிவரும்படித் தூண்டியது. அந்த இயக்கத்தின் சூறாவளியில் மாதவனின் மனநிலையே மாறிவிட்டது. காந்திஜியின் அழைப்பை ஏற்றுக் கொண்டது உள்மனம்; அதே ஆண்டு மாதவன் தன் கல்லூரி வாழ்க்கைக்கு முற்றுப்புள்ளி வைத்துவிட்டு கல்லூரியிலிருந்து வெளியேறினான். காந்திஜியைப் பின்பற்றுபவனானான். சத்யாகிரகத்தில் சேர்ந்தான்; சிறைபுகுந்தான். பிறகு மாதவனின் எதிர்காலம் என்ன? சிறையிலிருந்து வெளிவந்த மாதவன், தன் எதிர்கால அமுதகலத்தை தானே மண்ணில் வீசியெறிந்திருந்தான். அவனது நண்பர்களின் எதிர்காலம் எப்படி? 'அந்த ஸ்ரீதர்', 'அந்த அனந்தன்', 'அந்த ஹம்மு' இப்போது அவர்களின் பெயர்கள்கூட மாறியிருந்தன. ஸ்ரீதர் காம்ரேட் ஆகியிருந்தான். அனந்தன் ஐ.சி.எஸ். ஆகியிருந்தான். ஹம்மு 'ஹானரபிள்' ஆகியிருந்தான். ஆனால் மாதவன்! மாதவன் என்னவாகியிருந்தான்? என்னவாக வேண்டுமென்றிருந்தான்? மாதவனின் விருப்பம்–வேட்கைகள் எங்கிருக்கின்றன? அனந்தனை வெறுத்தான், ஹம்முவையும் பரிகசித்தான். ஸ்ரீதரனின் நுண்ணிய, நியாய புத்தியை, நுட்பமான அறிவைக்கண்டு நகைத்தான்; மாதவன் எங்கிருக்கின்றான்? மாதவன் ஊரூராக அலைந்து திரிந்தான். இப்போது மகன் என்னவாகியிருக்கிறான் என்ற கற்பனை கூட தந்தைக்கு இல்லை.

மகனின் திருமணத்தை உறுதிசெய்யும் வேளைக்கு, அவனது வருகை. மகிழ்ச்சியோடு தந்தை மகனின் திருமணத்தை நடத்துகின்றான். மாதவன் எதுவும் பேசமுடியாத நிலைமை. மனம், வாக்கு, செயலால் காந்திஜியின் தத்துவத்தை கடைபிடித்த மாதவன் தனிமையில் வேதனையோடு புழுங்கிக் கொண்டிருக்கிறான். மாதவனின் கழுத்தில் இல்லறக்கட்டு (சுமை) வேறு. சத்யாகிரகத்தில் முன்னின்று செயல்படவும் மாதவனின் உடல்நலக்குறைவு தடையாக இருந்தது. குடும்பத்தவரின் அலட்சியம், தேவையற்ற பயம் குறுக்கே நின்றன. சிறையில் உடல்நலத்தைக் கெடுத்துக் கொண்ட மாது வலிமையற்றுப் போயிருந்தான்; உற்சாகம் குன்றிப் போயிருந்தான். இத்திருப்பத்தில் புதினம் வீடுபேறு (மோட்சம்) என்னும் அ த்தியாயத்தில் நுழைந்து ஸ்ரீதரனின் கண்ணில் மாதவனின் எதிர்கால வாழ்க்கைச் சித்திரத்தை காட்டுகின்றது. ஸ்ரீதரன் மாதவனின் நண்பர்களிலேயே மிகவும் நெருக்கமானவன். தன்னால் எந்த வேலையும் நடக்கவில்லை, நடக்கவும் முடியாது என்பதே ஒரு மனநோயாக பீடித்துள்ளது மாதவனை. ஸ்ரீதரன் கம்யூனிஸ்ட், பொதுவுடைமைவாதி. ஸ்ரீதரனுக்கு மாதவனின் கொள்கையில் ஒப்புதல் இல்லை. ஆனால் தனிப்பட்ட முறையில் மாதவனைப் பற்றி அக்கறை, அனுதாபம் உண்டு. ஸ்ரீதரன் தனியாக தன் அறையில் எண்ணிப் பார்ப்பான். 'அன்று எத்தகைய மனஉளைச்சல் மாதவனுக்கு? இன்றைக்கும் அம் மனஉளைச்ச லிலேயே வெந்து சாம்பலாகிறான். மாதவன் மட்டுமே அப்படி ஆகியிருக்க முடியுமா?' "ஸ்ரீதரன் மறுபடியும் அறைக்குள் இப்படியும் அப்படியுமாக அலைந்து, 'அதெப்படி?–அன்று மாதவனைப் போல ஆயிரக்கணக்கான இளைஞர்கள் மனதை பறி கொடுத்திருக்கலாம்; ஆற்றலற்ற பொம்மைகளைப் போல் இன்றைக்கும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கலாம்; நாட்டுக்காக எத்தகைய வீணடிப்பு? ஆயுதப் போராட்டங்களில் ஆயிரக் கணக்கான இளைஞர்கள் உயிரை இழப்பது இதைவிடமேல். அந்த ஆயுதமற்ற போரில் ஆயிரக் கணக்கான இளைஞர்கள் வாழ்க்கையைக் கெடுத்துக் கொண்டு உயிர்வாழ்வது மேலும் வீணடிப்பு; பொருளற்ற போக்கு. அன்றைய இளைஞர்களே இன்றையதலைவர்களாகி யுள்ளனர். மாதவனின் சமவயதினர், மாதவனைப் போலவே அறிவிழந்த, துணிவிழந்த, நம்பிக்கை யிழந்தவர்கள். அதனால்தான் இன்று இந்த அவலம் ஏற்பட்டுள்ளதோ? எந்த வழியும் தெரியாத போது காட்டுவழியே கிடைத்தாலும் மகிழ்ச்சிதான்' ஸ்ரீதரனுக்கு சலிப்பேற்பட்டது"– இப்படி யென்று எழுதுவதின் மூலம் நாவலாசிரியர் மாதவனின் நிலைமையை ஸ்ரீதரனின் மனநிலையை உள்ளார்ந்து சென்று வர்ணித்துள்ளார்.

அரசியல் இயக்கத்தில் முன்னின்று செயல்பட முடியாமல் வீடு திரும்பிய மாதவன், நேர்மையானவளும் சூதுவாதற்றவளுமான தன் மனைவியுடன் இதமான சூழலில் தொடர்பு கொண்டு அந்நட்புறவில்

மனசாந்தி பெற விரும்புகிறான். "இனி என் உலகம் என்பதே, என் மனைவி தான்" என்று ஸ்ரீதரனிடன் கூறுகிறான். "யார் எனக்கு வேண்டாம் என்று தோன்றியதோ அவர்களுக்கு நான் வேண்டியவனானேன்." என்று கூறி, முறிந்துபோன தன் தனிப்பட்ட வாழ்க்கையை திருத்தி, நிறைத்து காப்பாற்றி, வளர்த்திருக்கிறாள் என்று மனம் நிறைந்து கூறுகிறான். மாதவன் ஒரு ஆண் குழந்தைக்கு தந்தையுமாகிறான். அவளிடமிருந்து உயிரூக்கம் பெற்று மறுபடியும் அரசியல் குட்டையில் கால் வைக்கிறான். இனிவரும் கதைப் பொறுப்பை ஏற்றுக்கொள்பவர்கள் அனந்தனும் ஹம்முவும். அனந்தன் ஐ.சி.எஸ். பட்டம் பெற்று, மாவட்ட அதிகாரியாகி, நீதிபதியாகி தன் அதிகாரவர்க்க தர்பாரை ஜனங்களின் மீது செலுத்துகிறான். மாதவனின் மென்மையான கற்பனைகள் கொண்ட மனசுக்கு இது அருவெறுப்பாக தோன்றுகிறது. அனந்தனின் அதிகாரம் இருப்பது பொருள் (அர்த) சம்பாதிப்பதற்காக. இப்பகுதியின் தலைப்பே அது–அர்த்த (பொருள்). மூன்றாண்டுகளை இங்கிலாந்தில் கழித்த அனந்தன் கெட்ட பழக்கங்களையும் ஆடம்பர வாழ்க்கையையும் தன்னுடன் கொண்டு வந்திருக்கிறான். இந்த எல்லா போகபாக்கி யங்களையும் அனுபவிப்பதற்கு தன் பணபலத்தைப் பெருக்கிக் கொள்வது மிகவும் தேவை. அதற்காக எந்த வழியிலாயினும் பணபலத்தை பெருக்கிக் கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது அனந்தனுக்கு. மாதவனும் அனந்தனும் சந்திக்கும் சந்தர்ப்பங்களிலெல்லாம் அவர்களின் வாழ்க்கையைப் பற்றிய பார்வையின் வேறுபாட்டை மேலும் விரிவடையச் செய்கின்றன. அனந்தனின் மூலமாக மாதவனின் வாழ்க்கைச் சிரமங்களும் தொல்லைகளும் நமக்குத் தெரிய வருகின்றன. நான்காவது பகுதி 'காமம்' (ஆசை) ஹம்முவின் வாழ்க்கை முறையைக் காட்டுகின்றது. ஹம்மு இயக்கத்தில் பங்கேற்று இப்போது அமைச்சராகியுள்ளான். அரசியல் சுதந்திரம் என்றால் 'சித்தி'யடைவதல்ல: சாதிப்பது (நல்லதை நடைமுறைப்டுத்துவது) என்னும் கோட்பாட்டை மறந்து விட்டிருக்கிறான். 'காமத்'தில் (இன்பம் (அ) ஆசை) ஹம்முவின் கண்களில் மாதவனுடைய இயக்கத்தின் கடுமையான அனுபவங்களுக்கு முற்றிலும் மாறுபட்டதாகத் தோன்றும் சித்திரம் மேலோங்கி வருகிறது. காந்திஜி அகிம்சையைக் கற்பித்தது நமது கையில் ஆயுதங்கள் இல்லை என்ற காரணத்துக்காக. ஆனால் போலீசாரின், சார்ஜண்டுகளின் கொடுமை, ஆளுவோரின் கொடுங்கோலாட்சிகளைக் கண்ணால் கண்டு அடிபட்ட மாதவன் இப்போது வன்முறைலிறங்க வேண்டுமென்று ஹம்முவின் முன்பு கூறியதும், ஹம்மு ஒரு விநாடி நடுங்கிப் போகின்றான். மாதவன் 2–3 நாட்களுக்கு முன்பு நடந்த கதையைக் கூறுகிறான். ஊர்வலம் புறப்பட்டிருக்கிறது. போலீசார், சார்ஜண்ட்டுகள் கையில் தடியைப் பிடித்துக் கொண்டு நின்றிருக்கின்றனர். போலீசாரின் வரிசையை மீறினால் தொண்டர்களின்

தலையை தடிகள் பதம் பார்க்கும். தொண்டர்கள் நான்கு நான்கு பேராக போலீஸ் வரிசையை மீறி தாண்டிப் போகிறார்கள். அடிபடுகிறார்கள், மயக்கமடைகிறாக்ள், மருத்துவமனைக்குக் கொண்டு போகப்படுகிறார்கள். தொண்டர்களின் தலை உடையும்படி தடியடி விழும்போது, ஒருமுறை மாதவனின் அடிவயிறு அய்யோ என்று அலறுகின்றது. அந்தச் சூழ்நிலையின் உள்ளத்தைத் தொடும் வர்ணனையை நாவலாசிரியரின் சொற்களிலேயே கேட்க வேண்டும்: அவன் முகம் சிவந்துவிட்டது. மூச்சுக்காற்றில் சூடேறிற்று. சுற்றிலும் பார்த்தான். மக்கள் அசைவற்று நின்றிருக்கின்றனர். அவர்களின் கண்களைப் பார்த்தான். அவர்களின் கண்கள் அச்சத்தால் நடுங்கிக் கொண்டிருந்தன. பயபீதியின் களை அக்கண்களில் நிறைந்திருந்தது. 'தூ.........தூ; பாழாய்ப் போகட்டும் இத்தகைய ஆண்மையற்றவர்களின் சத்யாகிரகம்' என்று எண்ணிக் கொண்டான். இப்போது அந்த சார்ஜண்ட்டுகளைத் தாக்க வேண்டும்; காலிலிட்டு மிதிக்க வேண்டும்; முகத்தைப் பொடிப்பொடியாக்க வேண்டும். 'காந்தி மஹாராஜகீ...ஜெ' தடியடியை சகித்துக் கொண்ட தொண்டன் கூவினான். உடனே மொத்த மக்கள் கூட்டமும், 'காந்தி மஹாராஜகீ ஜெ' என்று முழங்கிற்று. பிறகு என்ன நடந்ததோ தெரியாது. கூடியிருந்த மக்கள் வாழ்க, வாழ்கவென்று கூறி முடித்தவுடனே பயந்துபோன காளைமாடு அச்சத்தில் தலைகவிழ்ந்து கண்மண் தெரியாமல் ஓடுவதைப் போல சார்ஜெண்டுகளும் போலீசாரும் முகம் கவிழ்ந்து தடிகளை மேலே தூக்கிக்கொண்டு மக்கள் கூட்டத்தில் நுழைந்தனர். பெருங்கூச்சல் எழுந்தது. தொண்டர்கள் மட்டும் நின்றவிடத்திலேயே நின்றிருப்பதை மாதவன் கண்டான். மக்கள் திசைகெட்டு ஓடிக்கொண்டிருந்தனர். தானும் அவர்களுடன் ஓடினது பிறகு நினைவுக்கு வந்து மாதவன் மிகவும் வெட்கமடைந்தான். தோளின் மீது ஒரு தடியடி விழுந்தது. அக்காட்சியின் நினைவு வந்து மாதவனின் கண்களிலிருந்து கண்ணீர் வழிந்தோடியது. பல்லைக் கடித்து கைவிரல்களை இறுக்கிக் கூறினான். "இந்த மாதிரி ஆட்களை சரிப்படுத்துவதற்கு வன்முறை சக்திகளையே ஒன்றிணைக்க வேண்டும்."

அதன்படியே மாதவனுக்கு அஹிம்சைக்கு மாறாக வன்முறையையே கடைபிடிக்க வேண்டுமென்ற மாற்றுச் சிந்தனை ஏற்படுகிறது. தடியடிபட்ட தலையில், சார்ஜெண்ட்டை–போலீஸ்காரர்களை திருப்பியடிக்க வேண்டு மென்னும் ஆவேசம் மூள்கிறது–தோளின் மீது பலமாக காயம்பட்ட கையால்! ஹம்மு கேட்கிறான்: மாதூ.......தொண்டர்கள் தெரிந்தே அடிவாங்கிக் கொள்ளும்போது வெளியிலிருந்து நானும் நீயும் அதைப்பற்றி யோசித்து என்ன பயன்?

“இது ரொம்ப தப்பு ஹம்மு.......நானும் மொதல்ல அப்படித்தான் நெனச்சேன். ஆயுதம் இல்லாத எதிர்ப்புப் போராட்டம், அஹிம்சை இதெல்லாம் முறையான தத்துவம்ன்னு நெனச்சிட்டிருந்தேன்.......”

“அப்படின்னா? இப்போ உனக்கு காந்தி மேல இருந்த நம்பிக்கையெல்லாம் போயிடிச்சா?”

“நம்பிக்கை போகல.......ஞானம் வந்திருக்குன்னு சொல்லலாம். காந்திஜி இதைச் சொன்னதுக்குக் காரணம் என்னன்னு இப்போ எனக்குத் தெரியுது. எனக்கு ஆயுதம் இல்ல, நாங்க ஆண்மையில்லா தவங்க, அதனாலதான் நம்மோடது ஆயுதமில்லாத எதிர்ப்பா இருக்கணும்; அஹிம்சையா இருக்கணும்ன்னு ஏன் காந்திஜி சொல்லியிருக்கக்கூடாது?”

இது 30களின் போராட்ட படப்பிடிப்பு. மாதவனின் அனுபவங்களின் படப்பிடிப்பு. வடகன்னட மாவட்டத்தின் போராட் டத்தில் பங்கேற்று சிறைசெல்ல வேண்டும்; அதாவது பின்னால் அதிகாரத்தில் பங்கு பெறும் வாய்ப்புக்காக. வரிகொடாமைக்காக சிறை செல்கிறான் ஹம்மு; அதுமட்டுமல்ல, அதில் தன்னுடையதே பெரும்பங்கு என்று போலீசார் எண்ணும்படியான அரிய வாய்ப்பு; இயக்கத்தின் ரகசியம் தெரிந்துவிட்டது என்று தன்னைத்தானே பாராட்டிக் கொள்கிறான். போராட்டத்தில் பங்கேற்ற தொண்டர்களின் குழுவைவிட தேசசேவையில் ஈடுபட்ட பெண்களின் குழு அவனின் கவனத்தைப் பெரிதும் கவர்ந்தது. அவனுக்குள் பெருமகிழ்ச்சி ஏற்படுகின்றது. சுயராஜ்யம் கிடைத்த பிறகு டெல்லிவரை தன் பெருமை பரவவேண்டும். கான்ஸ்டிடுயெண்ட் அசெம்பிளி மெம்பர் ஆக வேண்டும்; பிறகு சுகங்களைக் காண வேண்டும்; வாழ்க்கையை அனுபவிக்க வேண்டும்; இன்பங்களைத் துய்க்க வேண்டும். இது ஹம்முவின் ராஜச அரசியல். ஹம்முவின் ஆசையின் (காமம்) பார்வை வழியாக நடைபெற்ற இயக்கத்தின் கதை, ‘சலேஜாவ்’ (வெள்ளையனே வெளியேறு) இயக்கத்தின் சித்திரம் நம் கண்முன்பு வைக்கப்படுகின்றது, இந்த கடைசிப் பகுதியில்.

‘புருஷார்த’ என்னும் இறுதியான முடிவுப் பகுதி மாதவனுக்கு வீடுபேற்றை (முக்தியை)த் தருகின்றது. ‘சோகசக்ர ’ த்தின் ஐயராமனைவிட இந்த மாதவனின் முடிவு நமது மனதை மிகவும் உருக்கிவிடுகின்றது.

ஒருபக்கம் மும்பையில் சுதந்திரவிழா ஊர்வலம் மாதவனின் வீதிக்குள் நுழைய உள்ளது. மறுபக்கம் ஸ்ரீதர், ஆனந்தன், ஹம்மு மூவரும் மாதவனைப் பார்த்து வணக்கத்தையும் வாழ்த்துக்களையும் கூற கூட்டாக புறப்படு கின்றனர். எங்கெங்கும் மகிழ்ச்சியின் ஆரவாரம். ஆனால், இந்த மூன்று நண்பர்களின் இதயங்களில் மட்டும் ஏனோ உற்சாகமின்மை, மாதவனின்

நினைவுகளை இதயங்களில் நிரப்பிக்கொண்டதால். சோர்வு, வெட்கம் ஆகிவற்றால் மூவரும் மௌனிகளாக ஒருவர்க்கொருவர் பேசிக்கொள்ளாமல், மாதவனின் வீட்டு முன்பு நின்றிருக்கின்றனர். மனைவியை இழந்துவிட்ட மாதவன் நாட்டுக்கு சுதந்தரம் கிடைத்த பெருமையில் அந்த துக்கத்தையும் எப்படியோ மறந்து விட்டிருந்தான். தன் மகன், தன்னுடைய தேசபக்தி, தேசசேவையின் வாரிசுதாரனாக சுதந்திர விழா ஊர்வலத்தில் அசோகச் சச்சரம் தாங்கிய கொடியைப் பிடித்து வருவதை பார்க்க வேண்டுமென்று தன் வீட்டு மாடி ஜன்னலருகிலிருந்த நாற்காலியில் உட்கார்ந்திருக்கிறான்.

மூவரும் படிகளில் ஏறினர். மேலேறும்போது மூவருக்கும் ஒரே சிந்தனை. நடந்தது நடந்துவிட்டது; இன்றைக்காவது மனம்திறந்து நம்பிக்கையோடு ஏற்றுக்கொள்ளலாம். மாதவனைப் போன்றவர்கள் துவக்கத்தில் போராட்ட இயக்கத்தில் சேர்ந்ததினால், நாற்பது கோடி மக்களுள்ள, நூற்றுக்கணக்கான ஜாதிகள் நிறைந்த சமூகமான, நூற்றைம்பது ஆண்டுகளாக மானம் மரியாதை இழந்திருந்த இந்துஸ்தானத்திற்கு வெறும் 27 ஆண்டுகளிலேயே சுதந்தரம்.

“கங்கிராஜுலேஷன்ஸ்” என்றபடி மூவரும் கதவைத் திறந்தனர்.

“உள்ளே இருள். ஹம்மு, 'மாலை போடுவேன் வருவாய் என் வீரனே' என்று கேலி செய்யும் குரலில் பாடிக்கொண்டே விளக்கேற்றி னான். 'ஜன்னலில் எட்டிப்பார்த்து கைநீட்டிக் கொடியைப் பிடிக்கிறான் பாருங்கோ! சுதந்திரம் நிலைக்கட்டும் என்று' என்று கூறி நகைத்தான் அனந்தன். இறுதி வாக்கியத்தைக் கூறியவன் ஸ்ரீதரன். முதலில் மாதவனின் தோளைத் தட்டினான்; உடனே, “கையில் கொடியிருந் தென்ன பயன்? உடலில் உயிரே இல்லையே!” என்றான்.

நாடகீயமான அவலக் காட்சியுடன் முடிவடையும் 'புருஷார்த' ஸ்ரீரங்காவின் வாழ்க்கையுடன் வளர்ந்துவந்த அவரது காந்தியக் கொள்கை, கட்டுப்பாடு, தேசத்தின் அரசியல் நீக்குப்போக்குகளை எதிர்கொண்ட அவரது இளகிய மனப்போக்குகளின் ஒரு ஆத்ம பரிசீலனையாக உள்ளது. காந்தியுகத்தின் ஒரு விவரப் பதிவுப்படமாக உள்ளது. மாதவனின் மனவெளிப்பாட்டில் நாவலாசிரியர் ஸ்ரீரங்கா தம்மைத் தாமே கண்டிருக்கின்றார். புதினத்தின் உத்தி, நாடகபாணி ஆகியவை கதைப்பொருள் விவரிப்புக்கு உதவியாகவே உள்ளன.

'என் உண்மையான வாழ்க்கை நாடகத்துடனேயே தொடர்பு கொண்டுள்ளதா?' என்று ஸ்ரீரங்கா தமது இ.ஆ.வே.யில் தமக்குத் தாமே கேள்வி கேட்டுக் கொண்டுள்ளார். நாவலாசிரியராகவும் கூட ஸ்ரீரங்கா நாடகக்காரனின் அங்கம்– காட்சிகளின் கற்பனை, காலம்– களங்களின் ஒன்றிணைந்த கற்பனையுடனேயே எழுதியுள்ளார். இவருடைய

கதையாடல்களில் பொருள்/கருத்து மாற்றங்கள் இருப்ப தில்லை; மிகுவிரிவுபடுத்தல் தலைகாட்டுவதில்லை. அதேபோன்று ஸ்ரீரங்கா நாவலாசிரியராகவும் கூட நாடகக்காரனின் பார்வை யிலிருந்தே எழுதுகின்றார். 'புருஷார்த' இதற்கொரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு. "விஷசக்ர வியூஹ" அரசியல் உணர்வு, சமூக நடைமுறை இரண்டையும் உள்ளடக்கி காதல் கதையையும் கூறுகிறது. விடுதலை பெற்றபிறகு அமைந்த அரசு நாட்டிற்கு ராமராஜ்யத்தைக் கொண்டுவந்துள்ளதா? மனைவியை கைவிடுமளவுக்கு ராமராஜ்யம். அரசாட்சியின் மீது ஸ்ரீரங்காவின் விமர்சன ஆயுதம் எப்படிப் பாய்கிறது பாருங்கள்:

"நமது தலைவர்கள் என்று சொல்லிக் கொள்ளும் இந்த கம்மணாட்டிப்பயல்களுக்கு ஆள்வது, அரசாங்கத்தை நடத்துவ தென்றால் என்னவென்றே தெரியவில்லை என்பேன். அதுகள் பேசினால் அர்த்தம் புரிவதில்லை; பேசுகின்றனவே தவிர கொஞ்சமும் பொறுப்பில்லை; பேச்சு—பேச்சு—பேச்சு! கழிப்பிடத்திலிருந்து காவேரி திட்டம் வரையிலும் எந்த துவக்க விழாவுக்கும் தயார்; அதாவது பேசுவதற்கு தயார்! எனக்குத் தோன்றுகிறது; நாளைக்கு பழக்கம் காரணமாக கள்ளச் சந்தை துவக்கவிழாவுக்கு ஒப்புக் கொண்டாலும் ஒப்புக் கொள்வார்கள்! மேலும் எஞ்சிய நேரத்தில் அலுவலகத்தில் உட்கார்ந்தால் செய்யும் வேலை என்ன தெரியுமா? அவனுக்கு வேலைகொடு; இவனுக்கு பெர்மிட் கொடு; எங்க பசங்களுக்கு ஏஜென்சி கொடு, உங்க பையனை டிரான்ஸ்பர் பண்ணு — இப்படி சில்லரை விஷயங்கள்தான்! இல்லை சுவாமி, பழைய காலத்து கிராமப் பள்ளிகூடத்து கன்னட வாத்தியார் வேலையை இவர்கள், ஆளுவோர் என்று செல்லிக் கொள்கின்ற இவர்கள் பண்ண வேண்டுமா? அதுவும் அந்த ஆசிரியர்களைப் போல் தர்மத்துக்குக் கட்டுப்பட்டுமில்லை. இப்படி இருந்தால் இவர்களுக்கு மானம்—மரியாதை — அதுசரி இவர்களுக்கு அதையெல்லாம் யார் தருகிறார்கள்? பிரிட்டீஷ் காரர்களை நீங்கள் என்னதான் சொல்லுங்கள், அந்த அதிகாரி களைக் கண்டாலே அவர்களுடைய கௌரவம், கம்பீரத்துக்காகவே கையெடுத்துக் கும்பிட வேண்டும் போல் நமக்குத் தோன்றும். இப்போது இந்த சுயராஜ்ய அரசாங்கங்களின் ஆளுவோரையும் அதிகாரிகளையும் பார்த்தால், காளிதாசன் கூறுகிறானல்லவா!., 'உத்பாஹுரிவ வாமனஹ' 'கைக்கு எட்டாத கனிக்காக குதித்தாடும் குள்ளனின் சேட்டை' என்று, அதைப் போல சிரிப்பு வருகிறது நமக்கு. ஆனால், தற்போது பதினைந்து ஆண்டு திட்டங்களின் உதவியினால் நமக்கு அன்றாட கூழும் கிடைக்காத அளவுக்கு செய்திருப்பதால் சிரிப்பதற்கும் முடியாமல் பல்லைக் கடிப்பதற்கும் கூட முடியாமல் போயிருக்கிறது நமக்கு, என்ன சொல்கிறீர்கள்?"

ஒரு சாதாரண கதாபாத்திரத்தின் வாயில் இன்றைய அரசாட்சியைப் பற்றி இப்படி கேலிச்சித்திரமாக வெளிப்படுத்துவது ஸ்ரீரங்காவின் அங்கதச் சிறப்பிற்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டாக அமைகிறது.

'குமார சம்பவ' என்னும் புதினம் இரண்டு சிறிய குறுநாவல்களை உள்ளடக்கியது- ஒன்று 'ரதி விலாப' (ரதி புலம்பல்), மற்றொன்று 'பஞ்சபாண'. அரசியல் உணர்வை, பிரதிபலிக்கும் இவ்விரு நாவல்களுக்குமே இந்த புராண தலைப்புகளின் பொருத்தம் மற்றும் பயன்பாடு தெளிவாகப் புரிவதில்லை. 'புருஷார்த' நாவலில் மாதவன் கதாபாத்திரத்திற்கு தொடர்புள்ள தொடரும் கதைக்கருப் பொருள்களாகவே அமைகின்றன இவ்விரு குறுநாவல்களும். முதல் புதினத்திற்கு 'ரதிவிலாப' என்ற பெயர் எதற்காக இடப்பட்டது என்பதில் நாவலாசிரியருக்கே சிறிது தடுமாற்றம் உள்ளதாகத் தெரிகிறது. பாரதத்திற்கு விடுதலை என்னமோ கிடைத்துவிட்டது, ஆனால் அதன்பிறகு? சுதந்திர பாரதத்தின் இனிவரும் முன்னேற்றத் திற்காக, வளமான நாடு என்னும் லட்சியத்திற்கும் அதன் சாதனைக்கும் பொருந்திவராமல் இடைவெளியுள்ளது என்பது பற்றி புலம்புவதே 'ரதி விலாப' மாயிற்று என்று ஸ்ரீரங்கா சமாதானம் கூறினாலும் நமக்கென்னவோ அது மனநிறைவு தருவதாகவோ பொருத்தமானதாகவோ தோன்றவில்லை. 'ரதிவிலாப' எழுதிய பிறகு தலைக்குள்ளிருந்த சிந்தனைகளெல்லாம் அதில் முழுமையாக வெளிப் படவில்லை என்று எண்ணி 'பஞ்ச பாண' என்னும் இரண்டாவது புதினத்தை ஐந்தே நாட்கள் இடைவெளியில் எழுதி முடித்தார்.

நாடு விடுதலை பெற்ற பிறகு 'உண்மையான வேலை இனிமேல்தான் உள்ளது. மேலும் மேலும் தன்னல மறுப்பு என்னும் தியாகத்தை இனியும் செய்ய வேண்டியுள்ளது' என்றும், 'சுதந்திரம் என்பது முடிந்த ஒன்றல்ல, அது மேலும் சாதித்துக்கொண்டிருக்க வேண்டிய ஒன்று மட்டுமே' என்றும் மூத்த தலைவர்களின் தாரக மந்திரங்களின் மீது வாதவிவாதங்கள் நடந்து, எல்லோருக்கும் சரிசமமான சுதந்திரம் உள்ளது என்று தெரிந்து கொள்ளும் அறிவு நிலையை அடைய வேண்டுமானால் மக்களுக்கு எழுத்து/இலக்கியத் தவம் வேண்டும்; மக்கள் வெறும் பேச்சில் மயங்காதிருக்க வேண்டும். அப்படி இருந்தால் மட்டுமே அஞ்ஞான அசுரனை அழிக்க முடியும் என்னும் சிந்தனை தோன்றி அஞ்ஞானத்தின் தாரகாசுரன், அவனது அழிவுக்குக் காரணமான குமார சம்பவம் என்னும் கற்பனை தோன்றி 'குமார சம்பவ' என்று இந்த இரண்டு குறுநாவல்களுக்கும் சேர்த்து சர்வ சாதாரணமான தலைப்பிடப் பட்டது என்று நாவலாசிரியர் முன்னுரையில் கூறியுள்ளார். "அதைப் போலவே நமது உண்மையான சுதந்திரத்திற்கு உயிர் கொடுக்க வேண்டுமானால் தலைவர்கள் மற்றும் மக்கள் இருசாராருமே தவநிலையை மேற்கொள்ள

வேண்டும். சிவ—பார்வதியரின் தவ—இல்லறத் தன்மையைக் குலைத்ததற்காக காமன் எரிக்கப்பட்டு சாம்பலாகி 'ரதிவிலாப' (ரதிபுலம்பல்)த்திற்கு வாய்ப்பு கிடைத்தது. ஆனால், 'ரதிவிலாப'த்திற்காகவே 'பஞ்சபாண'ன் மறுவாழ்வு பெற்றான். இப்படியாக 'ரதிவிலாப', 'பஞ்சபாண' இவ்விரண்டுமே ஒரே நிகழ்வின் இரு அங்கங்கள். அந்நிகழ்வென்பது குமார சம்பவம்... இப்படித் தோன்றி இரண்டையும் சேர்த்து 'குமார சம்பவ' என்னும் ஒரே பெயரில் வெளியிடுகின்றேன்" என்று கூறியுள்ளார்.

முதல் பகுதியான 'ரதிவிலாப' த்தை ஒரு கதாபாத்திரத்தின் ஆத்மானுபவ விவரிப்பாகவும் இரண்டாவது பகுதியை ஒரு கதையாகவும் கூறியுள்ளார். 'வைத்திய ராஜ' நாடகத்தின் 'எதெவய்ய' என்னும் கதாபாத்திரம் இவ்விரண்டு புதினங்களிலும் வருகை— தந்துள்ளது. ஆண்— பெண் தொடர்பு, பாலியல் பிரச்சனை இவை இப்பக்கங்களில் காணப்படுகின்றன. ஸ்ரீரங்காவின் படைப்புக்களில் ஆண்—பெண் தொடர்பு பற்றிய கருத்துக்கள் கடைசியாக வெளிவந்த நாடகங்களில் அழுத்தமாக வந்துள்ளன. 1949—இல் வெளிவந்த இப்புதினத்தில் 'இதுவரை என் எழுத்தில் ஆண்—பெண் தொடர்பான விஷயங்கள் இருந்ததில்லை' என்று கூறியுள்ளார். இதற்குக் காரணம் 'அதைப்பற்றி எழுதினால் நமது வாசகர்கள் அதை ஏற்றுக் கொள்ள மாட்டார்கள் என்ற என்னுடைய சந்தேகந்தான்' என்றும் கூறியுள்ளார். அவரது 'ஈஜ பேகு இத்து ஜயிசபேகு' என்னும் நாடகத்தில் டாக்டர் மற்றும் இளம்பெண்ணின், உடலுறவு பற்றிய உரையாடலையும் மற்றும் 'அக்னிசாக்சி' யில் சரசு மற்றும் அவளுடைய மாமா ராமண்ணனின் தங்கை இவர்களின் ஓரிணப்புணர்ச்சி தொடர்பான உரையாடலையும் படித்தால் அது உண்மை என்றே படுகிறது.

'ரதிவிலாப' மற்றும் 'பஞ்சபாண' இரண்டிற்குமிடையில் செய்தி முன்னோக்கி செல்வதாகத் தெரிவதில்லை ; உள்ளடக்கத்தைப் பொருத்தவரையிலும் கூட இரண்டு புதினங்களும் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பற்றவைகளாகவே தெரிகின்றன. 'பஞ்சபாண' த்தில் கதை ஆர்வத்தைத் தூண்டும் வகையில் நீள்கிறது.

'அநாதி' (தொடக்கமற்ற—1953), 'அனந்த' (முடிவற்ற —1959) புதினங்கள் அரசியல் கலப்பற்ற கதைக்கருக்களைக் கொண்ட ஸ்ரீரங்காவின் புதினத்திற்கு இரு எடுத்துக்காட்டுக்களாகும். 'அநாதி' புதினத்தில் ஸ்ரீரங்கா காதலை கருவாகத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டு ஒரு குழப்பமான கதையை பின்னியுள்ளார். இங்கு குழப்பம் இருப்பது ராமண்ணா என்னும் கதாபாத்திரத்தின் மனவெளிப்பாட்டில்; ராமண்ணனின் நீதி அநீதிபற்றிய மனப் போராட்டத்தில். அறிவு பூர்வமான நாவலாசிரியன், நாடகாசிரியனான ராமண்ணனுக்கு நுட்பமான உணர்வு

உண்டு. உடல்நலமில்லாத மனைவி சரளாவின் மீதான அவனது அன்பு நூற்றுக்கு நூறு உண்மையானது. ஆனால் சரளாவினாலேயே வளர்க்கப்பட்ட அனாதை குமுதாவின் அங்க அவயங்களின் உடலழகுக் கவர்ச்சி ஒரு புறம். சரளாவிடம் தன் காதலை முழுமையாக அர்ப்பணித்திருந்த ராமண்ணன், தான் குமுதாவை காதலிக்க முடியாது என்று கூறினாலும் அவளின் பாலியல் கவர்ச்சிக்கு தன்னையே இழந்து விட்டிருக்கின்றான். அனாதைப் பெண் குமுதாவை தன்னுடன் கொண்டுவந்து வைத்துக் கொண்டு வளர்த்தது சரளாவின் தப்பென்று கூறுவதா? தன்னை (ராமண்ணனை) தன் நிறைந்த உடலால் பலிகொண்டது குமுதாவி னுடைய பொறுப்புதான் என்று கூறுவதா? இந்த தார்மீக பொறுப்பை இனி இவ்விருவரில் யார் மீதாவது சுமத்திவிட முடிந்தால் தான் குற்றமற்றவனாகிவிட முடியுமல்லவா? ஊஉம். ராமண்ணனின் மனிதாபிமான உணர்வு கேட்காது. தனது செயல் இந்த தார்மீக துரோக நாடகத்தில் பெரும்பங்கு வகித்துள்ளது என்பதை, அவனால் மறந்துவிட முடியாது. குமுதாவின் நிலைபாட்டில் அவள் தெளிவாக இருக்கிறாள். தான் ராமண்ணனிடம் காதல் கொண்டிருப்பதை அவள் அறிவாள். ராமண்ணன் தன்னைக் காதலிக்கவில்லை—இதுவும் அவளுக்குத் தெரியும். சரளா மீதுதான் அவனுக்கு காதல், அன்பு, பாசம் எல்லாம். ராமண்ணனுக்கு தன் உடல் மட்டும்தான் வேண்டும்; அன்பு, காதல் தேவையில்லை என்னும் யதார்த்த நிலைமையில் குமுதா சோர்வடைகிறாள். அப்படியென்றால் இதன் தார்மீக ஒழுக்கம் சார்ந்த பொறுப்பு யாருடையது? ராமண்ணனுக்கு விடை கண்டுபிடிப்பது இயலாததாகிறது. நுட்ப வுணர்வுள்ள சரளா படுத்தபடுக்கை யாயிருந்தாலும் இவர்களின் கள்ளத் தொடர்பு அவளது கவனத்திற்கும் எட்டியிருக்கும் என்று ராமண்ணா எண்ணிக் கொள்கிறான். மூன்றாண்டு காலம் நோயில் வாடி துரதிர்ஷ்ட வசமாக சாவிற்கு இறையாகிறாள் சரளா. இ ப்போது ராமண்ணன் குமுதா இருவர் ம ட்டுமே எஞ்சியுள்ள கேள்விக்கு விடைகாண வேண்டியவர் களாகின்றனர். ராமண்ணன் மற்றும் குமுதா இருவரின் தொடர் பிலான டென்ஷன் (இறுக்கம்—உளைச்சல்) மற்றும் அதற்கான பரிகாரம், இவையே புதினத்தின் மூலப்பொருள் மற்றும் கதையின் ஓட்டம் என்று டா.ஜி.எஸ். ஆமூர் அவர்கள் ஒரே சொற்றொடரில் புதினத்தின் உயிர் நாடியை எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். ஆனால், இந்த டென்ஷனின் இறுதிப் பரிகாரம் சுவையற்று காணப்படுகின்றது. பரிகாரத்தைவிட புதினம் மேலும் சில கேள்விகளை எழுப்புகின்றது என்பது அவரது கருத்து. (ஆத்ய ரங்காச்சார்ய, பக். 54, மைசூர் பல்கலைக்கழகம் ஆய்வு மையத்தின் வெளியீடு)

ஸ்ரீரங்காவின் 'ப்ரக்ருதி' (இயற்கை—பூமி) (1954) மற்றும் 'புருஷ (மனிதன்) புதினங்கள் சாங்கிய தர்சனத்தினுடைய (சாங்க்ய மதத்தை

சார்ந்து கபில முனிவர் வரைந்த ஏழு விதிமுறைகள்—தர்சனங்கள்) இயற்கை மற்றும் மனிதர்களின் மூலதத்துவத்தை சார்ந்து எழுதப்பட்டவை. மனிதனே தன்னைச் சுற்றியுள்ளவற்றை உருவாக்குபவன் என்னும் தத்துவத்தை மார்க்சியம் எப்படி பொருள்படுத்துகின்றதென்பதை ஸ்ரீரங்கா நினைவில் பதித்துக்கொண்டு இப்புதினங்களை எழுதியுள்ளார். இவ்விரண்டு புதினங்களிலும் ஸ்ரீரங்காவின் எழுத்தாற்றல் உயிரோட்டத்துடன் செயல் புரிந்துள்ளது. 'ப்ரக்ருதி' புதினத்தில் வாழ்க்கையோடிருக்கும் உயிரோட்டமான தொடர்பு இதில் காணப்படுகிறது. வம்சப் பரம்பரையிலிருந்து வந்த ஆண்டை மற்றும் உழைப்பாளி என்னும் இரண்டு பகுதியினர்களுக்கிடையில் உருவான சமூக் கொடுமை—நிலைமைகள் இதில் படம்பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. தலித் வகுப்பினர்—உயர்சாதிவகுப்பினர் இவர்களுக்கிடையிலான ஏற்றத்தாழ்வு நிலைமைகளால் உண்டான முரண்பட்ட சூழல் நமது இதயத்தை கலங்கச் செய்கின்றது. பிட்டூரின் செல்வந்தரான ரகுநாதராயரே ஊரின் பெரிய மனிதர். அவரை அடையாளப்படுத்தும் சம்பிரதாய மதிப்பீடுகள், வெளி ஆற்றல்களின் தாக்கத்தினால் மாற்றம் பெறுகின்றன. ஒரு மார்வாடி வியாபாரி பிட்டூருக்கு வந்து குடியேறுகி றான். அவன் மூலமாகவும் ராயரின் சொந்த மகனான குண்டண் ணனின் மூலமாகவும் ரகுநாதராயரின் 'பெரியமனிதர்' நிலைக்கு கேடு விளைகின்றது. முதல் உலகப்போரில் சிப்பாயாக வேலைபார்த்து சொந்த நாட்டுக்குத் திரும்பியிருந்த தீண்டத்தகாதவனான கல்லனால், சாதி ஏற்றத்தாழ்வை கைவிட வேண்டிய புதிய சூழ்நிலை உருவாகின்றது. அதன் பிறகு நல்ல படிப்பாளியும் காந்திய வாதியுமான சாமண்ணனின் வருகையினால் சமூக மறுஅமைப்பு குறித்த சிந்தனைகள் ஊன்றப் படுகின்றன. இப்படி பழைய சம்பிரதாயத்தில் வளர்ந்து வந்த சமூகம் குலைகின்றது. இன்னும் இப்படிப் பட்ட சில மாற்றங்கள், மானிடத் தொடர்புகளுக்கு அடிப்படை ஆற்றலாக இயற்கை, காமம் ஆகியவை எப்படி எவ்வளவு வலுவுடையதாக செயல் புரிகின்றன என்பதை குண்டண்ணன் மற்றும் கீழ்சாதி கங்கியின் காதல், சாமண்ணன் மற்றும் விதவை கோலம்கொண்ட ரகுநாத ராயரின் மகள் சாந்தா இவர்களின் தொடர்புகளின் மூலமாக நாவலாசிரியர் எடுத்துக் காட்டுகின்றார். இயற்கை, தன் மாயவலையை வீசி மேல்—கீழ்சாதியின் உணர்வுகளை ஆட்டிப்படைக் கின்றது என்னும் உண்மை இங்கு எதிரொலிக்கின்றது. இயற்கையின் நீடித்த தன்மை மனிதனின் அளவுக்குட்பட்ட ஞானத்தை வெல்கிறது.

'புருஷ' புதினம் இயற்கையின் அடுத்த படி. பிட்டூரின் சமூக அடித்தளம் ஆட்டம் கண்டபிறகு சுப்பக்கா தன் இரண்டு பிள்ளை களுடன் பட்டணத்திற்கு வருகின்றாள். கல்லன் தன் மகன் பரமனுடன் மும்பையிக்குப்

பயணம் போகின்றான். கிராமத்தின் பழைய சமூகம் உடைந்த பிறகு, மேல்சாதி–கீழ்சாதி என்னும் வேற்றுமை மறைந்து புதிய சமூக அமைப்பு தோன்றும் என்னும் அறிவு தோற்றுவிக்கப் படுகின்றது. படிப்பாளியான சாமண்ணன் மற்றும் முற்போக்குவாதி யான சாந்தா இவர்களின் புரட்சிகரத் திருமணம் புதிய சமூக மதிப்பீட்டு மாற்றத் திற்கான அடையாளம்.

ஸ்ரீரங்காவின் இன்னும் இரண்டு புதினங்களான 'கௌதமன சாப' (1962–கவுதமனின் சாபம்), 'சௌஜன்யத பெலெ' (1966–பெருந்தன்மையின் விலை) அப்பாவித்தனம், ஊழல் தன்மை ஆகியவற்றை அடிப்படையாக அமைத்துக்கொண்டு வளர்ந்த சமூகப் புதினங்களாகும். பாலியலுறவுப் பிரச்சனையும் இங்கு புதினத்தின் கருப்பொருளின் ஒரு அங்கமாக வருகின்றது. கௌதமனின் சாபத்திற்கீடான லீலாவதி, தன் கதையை தானே வெளிப்படுத்திக் கொண்டு தான் தனிமையை அனுபவித்து வந்தும், நடத்தை கெட்டவளென்னும் குற்றச்சாட்டிற்கு பலியாகியும் சமூகத்தை துணிவாக எதிர்த்து நிற்பதில் தன் நேர்மையின் ஆற்றலைக் காட்டு கின்றாள்.

ஸ்ரீரங்கா சமகாலத்து சமூகப் போக்கின் ஆற்றலை அளந்து பார்த்து அதன் ஆழத்தைக் கண்டுபிடித்து அதிகாரக்குரலில் அனுபவப் பக்குவத்தோடு தம்முடைய புதினங்களை எழுதியுள்ளார். கதா பாத்திரங்களின் மனவெளிப்பாடு மனிதனின் அந்தரங்கத்தை உள்ளார்ந்து அலசி மனித சுபாவத்தை சித்தரிக்கும் திறமை ஸ்ரீரங்காவின் சிறப்புத்தன்மைகளாகும்.

"ஸ்ரீரங்காவினுடையது நாவல் தளத்தில் ஒரு துணிவான முயற்சி என்று கூறலாம். இம்முயற்சியின் குறைநிறைகள் எதுவாக யிருந்தாலும் அவைகளின் பொறுப்பை ஏற்றுக்கொள்ளும் ஆற்றல் இந்த முயற்சியிலேயே உள்ளது" என்று கீர்திநாத குர்தகோடியவர்கள் ஸ்ரீரங்காவின் புதினப்படைப்பை மதிப்பீடு செய்து கூறிய சொற்கள் இறுதித் தீர்ப்பெனலாம்.

4. திறனாய்வாளர், சிந்தனையாளர், ஆய்வாளர்-ஸ்ரீரங்கா

இதுவரையில் ஸ்ரீரங்கா எழுதிய புதினங்களை விரிவாக அலசிப் பார்த்தோம். 'பரமப்பன பூத' (பரமப்பனின் ஆவி) என்னும் துப்பறியும் நாவலையும் எழுதியிருக்கிறார் என்றால் அவரே ஏற்றுக்கொண்டதைப் போல் நாவல் உலகம் அவரது 'கோட்டை'(FORTE) இல்லை. வெளி யீட்டாளர்களின் வேண்டுகோளுக்காக (அதாவது பணத்துக்காக) நாவல் எழுதத் துவங்கிய கூற்றை கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். அதைப்போலவே, இதழ்களுக்கான கட்டுரை விவகாரமும். எந்த புகழ்பெற்ற நாவலாசிரியர்தான் பதிப்பாளர்களின் பார்வையையும் வாசகர் பார்வையையும் கணக்கில் கொண்டு எழுதவில்லை? அ.ந.கிருவின் இலக்கிய உலகமே பதிப்பாளர்களின் நடைமுறை வசதிகளுக்கேற்பவே அதன் காரணமாகவே தலையெடுத்ததைப் போலுள்ளது. ஸ்ரீரங்கா, புதினங்களை எழுதத் துவங்கிய நோக்கத்தை நேர்மையோடு ஒப்புக்கொண்டு கூறியிருப்பதை, பாராட்ட வேண்டும். இருந்தாலும் சீரிய புதினங்களை அவர் வெளியிட்டுள்ளார். 'விசுவாமித்திரனின் படைப்பு' போன்ற உணர்வு வெள்ளத்தின் மனவெளிப்பாட்டின் மாதிரியை கன்னடத்திற்கு அளித்த முதல் பெருமை அவருடையது; அரசியல் உணர்வு சமகாலத்து சமூகப் பிரச்சனை, ஆண்-பெண் பாலியல் உறவுக் கேள்விகளை எடுத்துக் கொண்டு வெற்றிகரமாக 'புருஷார்த', 'ப்ரகிருதி', 'புருஷ', 'அநாதி-அனந்த' போன்ற புதினக் கொடையை அவர் அளித்துள்ளார் என்பதை நினைவில் கொள்ள வேண்டும்.

'ஸ்ரீரங்கா'என்னும் புனைப்பெயரில் படைத்தளித்த இலக்கிய மெல்லாமே அவருடைய படைப்பாக்க இலக்கியத்தையே சுட்டிக் காட்டுகின்றன. இங்கு இந்த நூல்முழுவதும், 'ஸ்ரீரங்கா'வின் படைப்பூக்கமுள்ள இலக்கியத்தையே நோக்கமாகக் கொண்டி ருப்பதால் அவருடைய நாடகம் மற்றும் புதின இலக்கியத்தையே நம்முன் வைத்துக்கொண்டு அலசப்பட்டுள்ளது. 'ஒரு அனுபவத்தை மற்றொருவரின் பார்வை மூலமாகவும் பார்ப்பது என் இயல்பு' என்று ஸ்ரீரங்கா கூறியிருப்பது அவரது படைப்பூக்கமுள்ள ஆற்றலின் வெளிப்பாடாக அமைகிறது. முக்கியமாக 'ஸ்ரீரங்கா' என்னும் பெயர் புகழ் பெற்றிருப்பது அவரது நாடகங்களின் வழியாகத்தான். 'ஸ்ரீரங்க-பூமி', 'நாட்ய தரங்க' (ஸ்ரீரங்க-நாடக அலை) என்றெல்லாம் நாடக தொகுப்புக்களின் தலைப்புக்கள் அவரது நாடகப் படைப்பின் பெருமையை பறைசாற்றுகின்றன. 'ஆஹ்வான' (வரவேற்பு) என்னும் தலைப்பில் ஸ்ரீரங்கா கவிதைத் தொகுப்பொன்றை

வெளிட்டுள்ளார். தமது மாணவப் பருவத்தில் அவர் சமஸ்கிருதத்திலேயே கவிதைகள் படைப்பதில் திறமையுள்ளவராக இருந்தார். லோகமானியத் திலகருக்கு 'அனுதாப மாலை' என்று சமஸ்கிருத கவிதையொன்றை படைத்து 'இந்து பிரகாஷ்' என்ற இதழில் வெளியிட்டார்.

பார்ஹஸ்வதீம் தவ மதீம் விதிதாம் ப்ருதிவ்யாம்
லக்ஷ்மீக்ருதாத்ம விஷ யோன்னதிசித்தி மார்காம்
கந்தாட்ய கீர்திமமலாம் தசதிக் ஸ்ரீதாம்தாம்
காம்பீர்ய சாலினமத ப்ரதிதம் நிசர்கம்
தர்ஷம் ததா சகல புருஷ் துர்லபம்தவம்
ரக்தம் சலோகமப ஹாய கதம் கதோசி.

மேலே இருக்கும் ஸ்லோகத்தின் ஒவ்வொரு வரியின் முதல் எழுத்துக்களைச் சேர்த்து படித்தால் 'பாலகங்காதர' என்றாகும். 'அஹோ சேயம் மாதா பரத வனிதா துஹஸ்திதிகதா' என்று முடியும் இறுதி நான்கு வரிகள் கங்கா லஹரியின் பாணி – சந்தஸ்சுகளை (யாப்புவகை) நினைவுக்குக் கொண்டு வருகின்றது. 'ப்ரபஞ்ச பாணிபத்'தின் பசநிங்கனின் வாய்வழிவரும் 'பப்சி குந்தி கொடலி ஏக ஹோ' என்னும் வரியாகட்டும். 'நிராஹார' என்னும் ஓரங்க நாடகத்தில் வரும் 'உதயவாகலி' (எழுகவே) பாடலின் கேலிப்பாட்டைப் போலிருக்கும் 'உதயவாகிதெ நம்ம கலித கன்னட நாடு! பதுகு பலவது களெத துரபிமானத கூடு' (உதயமாகியுள்ளது நமது கற்ற கன்னட நாடு! வாழ்வின் பலமதை இழந்து, இகழ்வதன் கூடு' என்று தொடங்கும் பாட்டாகட்டும் ஸ்ரீரங்காவின் கவிதை வரவிற்கு எடுத்துக் காட்டுகளாகும்.

முக்கியமாக ஸ்ரீரங்காவின் இலக்கிய பரிசோதனையின் வெளிப் பாடாக நாடகம், புதினங்களாகவே இருப்பதால் ('ஸ்ரீரங்க' என்னும் பெயரிலேயே இலக்கிய வாதியின் ஆத்ம ஈடுபாடு, நாடக நினைவுகளை சுயவரலாறாக எழுதியுள்ளார்) அவருடைய திறனாய்வு சிந்தனை, சோதனை முயற்சிகளுக்கு தொடர்புள்ள நூல் பரிசோதனையில் ஒரு மேலோட்டமான பார்வையை மட்டுமே இங்கு செலுத்த முயற்சிக்கப்பட்டுள்ளது. அவருடைய 'கெமால பாட்சா (1937), 'நம்ம நெச்சின் நெஹரு' (1964) (நமது மதிப்பிற்குரிய நேரு) ஜாகிரதாரரின், ஆத்யரங்காசார்யரின் சிறப்புமிக்க வரலாற்று நூல்களாகும்.

தம்முடைய மாணவப் பருவத்தில் மகாபாரதத்தை, பலமுறை படித்து அதன் உட்பொருளை, இலக்கிய சுவையை ஈர்த்துக்கொண்டு ஆத்ம ஊற்றாக ஏற்படுத்திக் கொண்டிருந்தார் அன்றைய ஜாகிரதாரர். ஸ்ரீரங்கா, 'ரங்கபாரத' த்தை மறுபடைப்பு செய்யட்டும், 'அம்ருத ரங்க' என்னும் புராண தொகுப்பையே எழுதட்டும் 'அஹல்யோத்தாரா', 'சரபஞ்சர', 'யயாதி' களைப் போன்ற சமூக அங்கதங்களையே படைக் கட்டும், அவைகளின்

கருப்பொருளாக அவர் மகாபாரத புதையலி லிருந்தே செல்வத்தை அள்ளி பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளார் என்பதை மறக்க முடியாது.

ஆத்யரங்காசார்யரின் விமர்சன இலக்கியத்தை எடுத்துக் கொள்ளும்போதே நம் கண்முன்பு வருவது அவரது விருப்பமான காவியமான 'காளிதாச'. 'நான் காளிதாசனின் பக்தன்' என்று எண்ணிக்கொண்டிருப்பவர் ஸ்ரீரங்கா. காளிதாசனின் சாகுந் தலத்தைச் சுவைத்துச் சுவைத்து அதன் ஆளுமையின் காரணமாக 'கௌெய நீனு ஹௌெய நானு' என்னும் நாடகத்தை எழுதி காதலின் அமரத்துவத்தைத் தேட முயற்சித்தார். 1972–இல் மைய சாகித்ய அகாதமியின் பரிசைப் பெற்ற அவரது 'காளிதாச' சுவைத் திறனாய்வு நூல் 1970–இல் வெளிவந்தது. 'க்ஷணெ க்ஷணெ யன்னவதா முபைதி' என்னும்படியான காளிதாசனின் காவியத்திறனில் மனதைப் பறி கொடுத்த ரங்காசார்யர் காளிதாசனைப் பற்றி எவ்வளவு எழுதினாலும் தமக்கு மனநிறைவு இல்லை என்று எண்ணிக்கொள்வார். ஆங்கிலத்தில் எழுதிய 'சமஸ்க்ருத டிராமா' என்னும் திறனாய்வு நூலில் (1947) காளிதாசனின் மூன்று நாடகங்களான 'விக்ரமோர்வசீய', 'மாலவிகாக்னிமித்ர' மற்றும் 'சாகுந்தல' காவியங்களைப் பற்றி ஒரு சமயம் மிகவும் ஆழமாக வாதித்துள்ளார். 'காளிதாச (படைப்புத் திறனாய்வு)' என்னும் சிறிய நூல் 1960–ல் வெளிவந்தது. 'கவிகுலகுரு காளிதாச' என்னும் விரிவும் விளக்கமு மான திறனாய்வு நூல் 1970 ல் வெளி வந்தது.

ரங்காச்சாரியருக்கு காளிதாசனின் மீது வெகுவான ஈடுபாடு. 'மமா பிச க்ஷபயது நீலலோசனஹ புனர்பவம் பரிகத சக்திராத்ம புஹ' அதாவது காளிதாசன், 'சுயம்புவும் சர்வ வல்லமையுள்ளவனுமான சிவன் எனக்கு இன்னொரு பிறவி கொடாமலிருக்கட்டும்' என்று தன் 'அபிஜ்ஞான சாகுந்தல'த்தின் பரதவாக்கியத்தில் வேண்டிக் கொண்டிருக்கின்றார். ஆத்ய ரங்காச்சாரியர் 'காளிதாசனின் படைப்புக்களை மீண்டும் மீண்டும் படித்து மேலும் மேலும் வேட்கையைத் தணித்துக்கொள்வதற்காக எனக்கு கணக்கற்ற மறுபிறவிகளைக் கொடுக்கட்டும்' என்று முன்னுரையில் தெய்வத்தை வேண்டுகிறார்.

காளிதாசனின் இலக்கியத்தை, ரங்காச்சார்யார், பேந்த்ரே, ரவீந்திரர் போன்றோர் மறுபிறவி பெறச் செய்துள்ளனர். அவ்வளவு ஏன், ரஷியா, அமெரிக்கா, இங்கிலாந்துகளிலும் கூட காளிதாசனின் அவதாரம் தோன்றியுள்ளது. சாகுந்தலத்திலிருக்கும் 'அங்காஸ்ரய ப்ரணயெனஸ்த நயான் வஹந்தோ!' தன்யாஸ்தங்கரஜசா மலிநீ பவந்தி' என்று முடியும் ஸ்லோகத்தில் சித்தரிக்கப்பட்டிருக்கும் குழந்தையின் பாச அன்பின் வர்ணனையைக் கேட்டு, பிரெஞ்ச்சு கல்வியறிஞர் ஒருவர் நாடக

புத்தகத்தை தலைமீது வைத்துக் கொண்டு மகிழ்ச்சியோடு குதித்தாடினார் என்னும் கூற்றை, திறனாய்வாளர்கள் உற்சாகமாக எடுத்துக் காட்டியுள்ளனர். காளிதாசனின் ஏழு படைப்புக்களில் நான்கு காவியம், மூன்று நாடகங்கள் – ருதுசம்ஹார, மேகதூத, குமார சம்பவ, ரகுவம்ச மற்றும் விக்ரமோர்வசீய, மாலவிகாக்னிமித்ர மற்றும் அபிஜ்ஞான சாகுந்தல. காளிதாசன் 'குமார சம்பவ' காவியத்தை முழுமையாக்கவில்லை என்றவொரு கருத்து இருப்பது உண்மை. இக்கூற்றின் மீது ரவீந்த்ரநாத் தாகூர் கட்டிய கவித்வமுள்ள உருவகத்தை ஆத்யரங்காச்சார்யார் இங்கு முன்மொழிந்துள்ளார்.

> **When at Length** :
> Confused shame descended silently
> on her (parwatis) bowered eyelids, you poet
> glancing at the goddesses
> suddenly stopped your unfinished song.

கணவன் மனைவியரின் கலவி (காதல்) விளையாட்டின் வர்ணனைக்காக பார்வதியே வெட்கமுற்றதைக் கண்டு காளிதாசன் தன் காவியத்தையே நிறுத்தினானாம். கவியினால் கவிக்கு எத்தகைய பாராட்டு! 'காமனைச் சுட்டெரித்த பிறகு மணம் புரிந்து கொண்ட பார்வதியே, இயற்கைத் தாயே வெட்கமுறும்படிச் செய்த காவியத்திறன் காளிதாசனுடையது என்று ரவீந்திரர் பூடகமாகக் கூறுகிறார்! என்று கூறலாமல்லவா?' என்று ரங்காச்சார்யர் குரல் கொடுத்துள்ளார்.

ரங்காச்சார்யர் காளிதாசனின் படைப்புகளின் மீதான திறனாய்வில் புதியபுதிய கூறுகளை எடுத்துக் காட்டியிருக்கின்றார். மேகசந்தேசம், ராமாயணத்து சுந்தர காண்டத்தில் ஆஞ்சநேயர் சீதாதேவிக்கு ஸ்ரீராமனின் செய்தியைக் கொண்டு செல்வதிலிருந்து கிளர்ந்ததாயிருக்க வேண்டும் என்ற கூற்று சிந்தித்துப்பார்க்க வேண்டிய ஒன்றாகவுள்ளது. பாஸ–பவபூதியர்கள் பரத நாட்டியக் கலையின் நுட்பங்களையும் சம்பிர தாயங்களையும் ஈடுபாட்டோடு கடைபிடித்திருக்க முடியாது. ஆனால் காளிதாசன் மட்டும் கடைபிடித்துள்ளான் என்பதற்கு மிகச்சிறந்த எடுத்துக் காட்டுக்களைத் தருகிறார் திறனாய்வாளர் ஆத்யர். மூன்றாவது பகுதியின் இறுதியில் தன்னைத் தடுத்த துஷ்யந்தனிடம் சகுந்தலை 'விடு என்னை' என்கிறாள்; 'விடுவேன்' என்கிறான் துஷ்யந்தன்; 'எப்போது?' என்று சகுந்தலை கேட்கவும் 'உன் இதழின் இனிமையை சுவைத்த பின்' (சுலோ. 23) என்று துஷ்யந்தன் 'முகமஸ்யேஹ சமுன்னயிதுமிச்சதி', அவளது முகத்தைப்பற்றிப் பேசுகின்றான். அதற்குள் உள்ளேயிருந்த கௌதம முனிவரின் குரல் கேட்கின்றது. முத்தம் கிடைப்பதில்லை. இதற்கு முக்கிய

காரணம் நாடகமேடையில் முத்தம் தடைபடுத்தப்பட்டுள்ளது என்று நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறி யிருப்பதுதான். இப்படி தமது திறனாய்வில் ஆத்யர் புதிய புதியக் கூற்றுக்களை தொட்டுக் காட்டியிருப்பது சுவைத்தின்புறும்படி உள்ளது.

காளிதாசனின் காலம் மற்றும் தனித்துவத்தைக் குறித்த அலசல், ஆத்ய ரங்காச்சார்யரின் புலமை, ஆய்வுக் கண்ணோட்டம், ஆழமான பயிற்சி ஆகியவற்றை புலப்படுத்துகின்றன. காளிதாசன் ஆடுமாடு மேய்க்கும் குறும்பனாகயிருந்தான் என்னும் உலகத்தார் கதையின் மகத்துவத்தையும் கூட ரங்காச்சார்யர் தன் அலசி– ஆய்தலில் புறந்தள்ளிவிடவில்லை; அதேபோன்று விக்ரமாதித்யனின் நவரத்தினங்களில் காளிதாசன் ஒருவனென்னும் கதையின் பின்னாலிருக்கும் காளிதாசனின் புகழைக் குறித்தும் கூறியுள்ளார். 'ரகுவம்சம்' மகா காவியத்தில் 'அஜ' னின் புலம்பல் சூழ்நிலையை (காட்சியை) எடுத்துக்கொண்டு ஆத்யர் அளித்துள்ள திறனாய்வு பாராட்டத்தகுந்தது. மரணத்தின் முன்பு நிலையில்லா மனிதன் தோற்கவே வேண்டும். ஆனால் இதில் மனிதனே வெற்றிபெற்றவனா கின்றான் என்பதைப் போலுள்ளது காளிதாசனின் சந்தேசம் (செய்தி). அஜ, இந்துமதி, காளிதாசன் இம் மூவரையும் மரணம் என்றோ கொண்டு சென்றுவிட்டது. ஆனால் இன்றைக்கும் ரகுவம்சம் மூலமாக அவர்கள் மூவரும் அமரர்களைப்போல் நிலைத்துள்ளனர்; வெற்றிபெற்ற வீரர்களைப் போல மிகச்சிறந்த இடத்தில் கை உயர்த்திக் கொண்டு நின்றுள்ளனர் – என்னும் ஆத்யரின் விமர்சனம் நம்மை பெருமை கொள்ளச் செய்கிறது.

காளிதாசனின் மேகசந்தேச காவியப் பெருமையை ஸ்ரீரங்கா காளிதாசமயமாகவே நிரூபித்துள்ளார். மேகதூதத்தின் பகுதிக் காவியத்தின் சிறப்பைப் போற்றி அதன் மதிப்பீட்டை மனம்கவரும் வகையில் நம்முன் படைக்கின்றார். காளிதாசனின் தனித்துவ சித்திரத்தைத் தீட்டும்போது, 'தன்னுடைய அனுபவம், முக்காலங்களிலும் உலகின் எல்லா சமூகங்களைச் சார்ந்த மக்களுக்கும் வழிகாட்டியாகும்படியாக அவனது படைப்புக்கள் இருப்பதோடல்லாமல் கலைநயம்மிக்க இலக்கியம் என்னும் கண்ணோட்டத்திலிருந்தும் அவை மிகஉயர்ந்த தரத்தைக் கொண்டதா கின்றன!' என்று கூறும் கூற்று ஏற்கும்படியுள்ளது.

அஸ்வகோஷ மற்றும் காளிதாசன் ஸ்லோகங்களின் ஒற்றுமை களை எடுத்துக்காட்டி யார் மீது யார் ஆளுமை செலுத்தியுள்ளனர், யார் முதன்மையானவர் என்னும் கேள்வியை எடுத்துக் கொண்டு எழுதிய அத்தியாயம், மகாகாவியத்தின் இத்தகைய ஒப்புமையான காட்சிகள், காலகணிப்பிற்கு அவ்வளவு உதவியான வையல்ல என்னும் கூற்றை தெளிவுபடுத்துகின்றது.

ஆத்ய ரங்காச்சார்யரின் 'காளிதாச' திறனாய்வு நூல் கன்னட திறனாய்வு இலக்கியத் துறைக்கு பெரும் நன்கொடையாகும்.

ஜாகிர்தாரின் 'கீதாகாம்பீர்ய', 'ரங்கமங்க' வெளியீட்டாளர் களால் 1941–ல் வெளியிடப்பட்டது. 'பகவத் கீதையை'க் குறித்து ஆயிரக் கணக்கான ஆண்டுகளாக குருமகான்களும் மெத்தப் படித்தவர்களும் தத்தம் கண்ணோட்டப்படி பொருள்படுத்தி, திறனாய்ந்து வந்துள்ளனர். வேதங்களின் சாரம், உபநிஷத்துக்களில் இருக்கிறது; உபநிஷத்துக்களின் திரட்டு பகவத்கீதையில் உள்ளது. இக்கீதைத் தரிசனத்தின் சாரத்தைக் குறித்து பெரும் மகான்கள் (குருமார்கள்) தத்தமது சித்தாந்தங் களுக்கேற்றவாறு சொந்தக் கருத்துக்களோடு விளக்கங்களைக் கொடுத்து வந்துள்ளனர். தமது சிந்தனைப் போக்குகளின்படி ஞானம், கர்மம், பக்தி, யோகங்களை தூக்கிப் பிடித்து பொருள்படுத்தி வந்துள்ளனர். மேலைநாட்டு நிபுணர்கள், தத்துவ ஞானிகள் கூட பகவத்கீதையின் அறவுரை அமுதை சுவைத்து மகிழ்ந்து அதன்மேன்மை, பெருமைகளை பாராட்டி எழுதியுள்ளனர். நவீன சிந்தனையாளர்களில் லோகமான்ய திலகர், ஸ்ரீ அரவிந்தர், ஸ்ரீ.சி. ராஜகோபாலாசாரி, ஸ்ரீவிநோபாஜி போன்றோர் இன்றைய யுகத்திற்கு இன்றையகாலகட்டத்திற்கு பொருந்தும்படியாக பொதுவான நோக்கில் பகவத்கீதையை பார்த்துள்ளனர். திலகரின் 'கீதா ரகஸ்ய' கர்மயோகத்திற்கு முதன்மை அளித்துள்ளது.

ஸ்ரீரங்காவின் 'கீதா காம்பீர்ய' ஸ்ரீகிருஷ்ணனின் சமூகவியல் குறித்ததாகும். இச் சிந்தனைமய நூலை ஜாகிர்தாரர் 'ஸ்ரீரங்கா' என்னும் பெயரிலேயே எழுதியுள்ளார். 1941 ஆண்டளவில் அவர் படைப் பாக்கமற்ற இலக்கியத்தை ஆர்.வி.ஜாகிரதார என்னும் பெயரிலேயே எழுதிக் கொண்டிருந்தார். தமது இக் கீதாகாம்பீரயத்தை அவரது பார்வையில் நிபுணர்களின் திறனாய்வுத் தன்மையுள்ள, சிந்தனை மயமான தொகுப்பாக இல்லாமல் ஸ்ரீகிருஷ்ணனின் சமூகவியல் விதிகளை, இன்றைய உலகின் நடைமுறை வாழ்க்கையின் மட்டத்தில் வழிகாட்டியாகும்படியாக, தம்முடையதேயான படைப்பாற்றலோடு கூடிய கண்ணோட்டத்தில் அணுகியிருப்பதால் இதை, ஸ்ரீரங்க வெளிப்பாட்டின் சாதனை, புகழ், பெருமை என்று கூறலாமோ என்னவோ?

மகாபாரதத்தை இளமையிலிருந்தே விரும்பிப் பாராட்டி வந்த ஸ்ரீரங்காவுக்கு ஸ்ரீகிருஷ்ணனின் பாத்திரத்தைப் பற்றி தனியான அக்கறை, மதிப்பு, ஈடுபாடு உண்டு. அரசியல் அறிஞனாக, போரியல் வல்லவனாக, அரசியல் தூதவனாக, கர்மயோகியாக, தத்துவ ஞானியாக, பகவத்கீதையின் கர்த்தாவாக ஸ்ரீ கிருஷ்ணன் ஏற்றிருந்த அற்புதமான பாத்திரம் ஸ்ரீரங்காவின் மீது மிகுந்த செல்வாக்கை செலுத்தியிருந்தது.

'கீதா காம்பீர்ய' த்தில் முக்கியமாக 'அர்ஜுன விஷாத (குழப்பம்–கவலை) யோக', 'அர்ஜுன பிரசாத (தெளிவு) யோக' என்று இரண்டு பாகங்கள். போர் புரிவதில்லையென்று அர்ஜுனன் ஆயுதங்களைக் களைந்தெறிகிறான். ஸ்ரீகிருஷ்ணன் அவனது கவலையைக் களைந்து போரின் தவிர்க்க முடியாத தன்மையை எடுத்துக்காட்டி, செயல் வீரனாகும்படி, கர்மயோகத்தைப் போதிக் கிறான். அப்போது 'கரிஷ்யே வசனம் தவ' என்று அர்ஜுனன் வில்லின் நாணை ஏற்றுகின்றான். அதுவே பிரசாத யோகம். 'யத்ர யோகேஸ்வரஹகிருஷ்ணோ, யத்ர பார்தோ தனுர்தரஹ 'தத்ர ஸ்ரீர்விஜயோ பூதிர்த்ருவா நீதிர்மதிர்மம' என்று சஞ்சயன் திருதராஷ்ட்ரனின் கண் திறக்கும்படியாக தெளிவு படுத்துகின்றான்.

தன்–அறம், தன்–உணர்வு, தன்–உருவங்களை அறிவதே பரமஞானம் என்பதை கீதை போதிக்கின்றது.

Each man has a swadharma, a law of his inner being, which he must observe, find out and follow. The action determined by his inner nature, that is his real Dhrama. To follow it is the true law of his development....."

என்று ஸ்ரீ அரவிந்தர் தமது "கீதா ப்ரபந்த" ங்களில் தன்–அறத்தின் பெருமையை விளக்குகின்றார்.

கீதைப் பற்றாளரான ஸ்ரீரங்காவின் இந்நூலின் பெருமை, நோக்கம் எல்லாம் அவருடையதேயான சமூகக் கண்ணோட்டம் அமைந்ததாக உள்ளது. போர் எதற்காக? சமூகத்தை மயானக் காடாக்குவது சத்திய தர்மமா? இதுதான் அவனது பாதுகாப்புச் செயலா? சுகத்திற்கு அளவுகோல் தனிமனிதனா? சமூகமா? என்பன போன்ற மகத்தான சிந்தனைகளாக கிளம்பும் சமூகவியல் ஸ்ரீரங்காவின் கண்ணோட்டம். அதுபோன்றே இது ஸ்ரீகிருஷ்ணனின் சமூகவியல். இக் கண்ணோட்டத்திலிருந்தே அவர் தமது இன்றைய நிகழ்வுகளை அர்த்தப்படுத்த முயல்வதை பார்க்கிறோம். கிருஷ்ண – அர்ஜுனர்களின் வாத விவாதம் (உரையாடல்) அவருக்கு 'குடும்ப நாடக' மாகத் தெரிகிறது. அர்ஜுனனைப் போன்று ஞானியாக இல்லாவிட்டாலும் அவனைப் போன்றே குடும்பப் போர்களத்தின் நடுவில் நின்று, செயலும் உணர்வும் இழந்துபோகும் அனுபவத்தைக் கண்ட குடும்பத் தலைவனுக்கு இதில் வெளிச்சத்தைத் தேட புறப்பட்டுள்ளார் ஸ்ரீரங்கா. போர்க்களத்திலும் ஞானத்தைப் போதித்த ஸ்ரீகிருஷ்ணனின் மீது பெருமதிப்பு கொண்டு, 'மனிதன் பிறந்தது உண்மை. இறப்பது தப்பாது; ஆகையினால் வளர்ந்து அறிந்து சாகவேண்டும்.........எத்தகைய சந்தர்ப்பத்திலும் ஞானத்தைப் பெறுவது முக்கியம் என்னும் கிருஷ்ணனின் ஞானப் பற்றுக்காக பெருமதிப்பு வைத்து' இந்த நூல் எழுதும் செயலில் இறங்கியிருப்பதா கவும் ஸ்ரீரங்கா கூறியுள்ளார்.

துவக்க அறிமுக அத்தியாயத்தில் கட்டுரையாளர் மகாபார தத்திற்கும் கதைக்கும் உள்ள தொடர்பை விவரித்து, அர்ஜுனனின் மனநிலையே கீதையின் முன்னுரை என்று கூறிய அர்ஜுனனின் சிந்தனைக் கொந்தளிப்பே ஞானோதயத்திற்கு காரணம் என்பதை கதையின் பின்னிலையான இந்த அறிமுக அத்தியாயத்தில் தர்க்கரீதியான நிலைபாட்டை அளித்துள்ளார். அர்ஜுனனின் சோர்வடைந்த மனநிலையில் போரின் தவிர்க்க முடியாத நிலைமை யையும் தேவ–தர்ம–சமூக பிறப்பு பற்றியும் விவாதித்துள்ளார். 'நான்' என்றால் என்ன? இந்த கற்பனை தொடர்ந்து வரும் 'இயற்கை–மனிதன்' 'அத்தியாயத்திலும், அவதாரம் மற்றும் ஆத்மீக மேம்பாடு' அத்தியாயத்திலும் வருகின்றது. "நான் என்பதன் உண்மையான பொருளை விளக்குவதே கீதையின் அறிவுரை. கீதை கூறுவது புதியதல்ல, அதன் போக்கு புதியது என்னும் சிந்தனை வெளிப்பாடு ஸ்ரீரங்காவின் சுயமாக கண்டறிந்து கொள்ளும் தன்மையை வெளிப் படுத்துகிறது. 'சுகம் மற்றும் சமூகம்' அத்யாயம் சமூகவியல் பகுப்பாய்வுச் சிந்தனை வெளிப்பாட்டுக்கு அடிநாதம் போல் உள்ளது. 'அர்ஜுன பிரசாத யோகத்'தில் கர்மம் என்னும் ஆற்றல் தன்னறம், அன்றாட செயல்பாடுகளில் நல்லறிவு பற்றி விவாதிக்கின்றது. வீடுபேறு என்னும் கற்பனை, அதுவொரு முடிந்தநிலை அல்ல, தொடர்ந்து செயல்பட்டுக் கொண்டிருப்பது என்னும் சிந்தனை புதியதெனத் தோன்றுகின்றது.

ஸ்ரீரங்கா கீதையின் பொருளை திறனாயும் போக்கிற்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டை இங்கு காணலாம்:

"வ்யவசாயாத்மிகா புத்திரேகேஹ குருநந்தன!

பஹுசாகா ஹ்யநந்தாஸ்ச புத்த யோகவ்யவசாயினாம்!!" (2.41)

'நான் கூறும் வழியில் அறிவுக்கு தீர்மானத்தைத் தரும் (அதன் காரணமாக செயல்பாட்டை நிச்சயிக்கிற) ஆற்றல் அடங்கியுள்ளது; யாரால் தீர்மானிக்க முடியவில்லையோ அவரது அறிவு, இலக்கு இன்றி, கட்டுப்பாடின்றி பார்க்கும் திசையெல்லாம் காட்டுக் கொடி களைப் போல் படர்த்து நிற்கும்'.

'இன்றைய நமது விவகார எடுத்துக்காட்டைப் பார்த்தால் மேலே சுட்டிக் காட்டிய கருப்பொருள் தென்படலாம். எந்தவொரு சாதாரண மனிதனைப் பார்த்தாலும் இன்று நமது சமூகத்தில் அவனுடைய பொறுப்பு எந்த அளவுக்கு உள்ளது. எப்படி பன்முகமாக சிதறிப் போயிருக்கிறது என்பதை அறியலாம். அவனுடைய முதலாவது பொறுப்பு என்பது, தானும் தன் மனைவி மக்களும் வாழ்வதற்காக அவன் உழைப்பது. தகுதியில்லை யென்றோ ஆற்றலற்றவர்களென்றோ மனைவி–மக்களை விட்டுவிட

முயற்சித்தால் நாட்டின் சட்ட திட்டங்களுக்குட்பட்டு தண்டனை அனுபவிக்க வேண்டியவனா கின்றான். எனவே, அவன் உழைத்தேயாக வேண்டும். கல்வியறி வில்லாமல் சமூகத்தில் தகுந்த இடமும் மரியாதையும் இல்லவேயில்லை என்னும் நிலைமையின் காரணமாக தன் பிள்ளைகளுக்கு கல்வியறிவை–இயலுமோ இயலாதோ–கொடுக்க வேண்டிய பொறுப்பும் அவனுடையதே. வீட்டைப் பொருத்தவரை இத்தகைய பொறுப்புக்கள் இருக்க, வெளியில் சமூகத்தில் ஏதாவதொரு சாதியைச் சேர்ந்தவனாக இருக்கின்றான். சாதியை இழந்துவிட்டால் சமூகத்தின் பாதுகாப்பையும் இழந்துவிடுவோம் என்னும் அச்சத்தால் சுவாமி–மடம்–பரம்பரையான மதம் முதலானவை களுக்கு அவன் தொண்டு செய்ய வேண்டியவனாகின்றான். அதைப் போலவே குடியுரிமை இழந்துவிட்டால் நாட்டின் அரசியலமைப்புத் தரும் பாதுகாப்பை இழக்கவேண்டி வரும் என்பதால் அந்த அமைப்புக் குள்ளும் இருக்கவேண்டியுள்ளது. இப்படி இன்றைய மனிதன் பல்வேறு பிடிப்புக்களுக்குள் சிக்கிக் கொண்டிருப்பதால் தன்னுடைய ஒவ்வொரு வேலையின் நல்லது–கெட்டதுகளையும் தானே பார்த்துக்கொள்வது இயலக்கூடிய ஒன்றா?'

கீதை கூறும் வழிகாட்டுதலை நடைமுறை வாழ்க்கையில் பொருத்தி ஸ்ரீகிருஷ்ணனின் சமூகவியலை அர்த்தப்படுத்துவதே ஸ்ரீரங்காவின் சுயகண்டுபிடிப்பும் அவரது தனித்த நோக்கமும் ஆகும். இந்த 'கீதாகாம்பீர்ய'த்தின் சாரத்தை இப்படி தொகுத்துக் கூறலாம்.

"இன்றைய வாழ்க்கை முறைக்கு வளமூட்டும் வகையில் நல்லுறைகள் இருந்தால் மட்டுமே நமக்கு கீதையின் மேம்பாடு மற்றும் பயன்பாடு அமையும். மனிதன் சுயநலத்தை விட்டுவிட வேண்டும். பிறர் நலத்தில் அக்கறை கொள்ளவேண்டும், பொறுப்புக்களை ஏற்க வேண்டும் போன்ற நீதிநெறிமுறைகளையே சொல்வதானால் கீதையே எதற்காக வேண்டும்? எல்லா நெறிமுறைகளும், எல்லா தத்துவங்களும் எல்லா அனுபவங்களும் இத்தகைய உரைகளையே கூறுகின்றன. இனிமேலும் கூட அதையே கூறிக்கொண்டிருக்கும் நிலைமையும் உள்ளது. இத்தகைய உரைகளினால் மனிதனின் உள்ளத்தில் எந்த விளைவும் ஏற்படவேயில்லை. வாழ்க்கைமுறையில் எந்த மாற்றமும் நிகழவில்லை. இன்றைக்கு வேண்டியது பெரியவர்களின் அறிவுரைகளல்ல, ஆளுவோரின் ஆணைகள். ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளாக மனிதன் ஒருவழியைத் தேர்ந்தெடுத்துள்ளான். அதை விடமுடியாத நிலைமை: விடவேண்டு மானால் மற்றொருவழி தெரியவேண்டும்; மற்றொரு வழி தெரியவில்லை. அதற்காகவே இதுவே உண்மையான வழி என்று என்னும் தீயபழக்கம் அவனை ஆட்கொண்டுள்ளது. வேறுவகையான, உண்மையான வழி,

பயனுள்ள தான சுகமான எளிய வழி கீதையில் கூறப்பட்டுள்ளதா? அத்தகைய வழி இருக்கிறது என்பதே நமது கருத்து". அந்த வழியைத் தேடுவதே ஸ்ரீரங்காவின் 'கீதா காம்பீர்ய' ஸ்ரீகிருஷ்ணனின் சமூகவியலின் நோக்கம். வாழும் கலையை கற்பிக்கும் பகவத்கீதை எல்லா காலத்திற்கு மான தத்துவங்களை உட்கொண்டுள்ளது. மதம் சார்ந்த, இடம் சார்ந்த, தற்காலிகமான, சிந்தாந்த ரீதியான ஒருமுகப்பட்டப் பார்வையை கொடுத்த வழிமுறை பகவத் கீதையினுடையது. இதையே ஸ்ரீரங்காவும் வெளிப்படுத்த முயன்றுள்ளார்.

1972–ல் வெளிவந்த சிந்தனைபூர்வமான ஸ்ரீரங்காவின் 'கீதாதர்பண'வும் 'கீதாகாம்பீர்ய' நூலின் செய்திகளையே முன் வைக்கின்றது. மானிட முன்னேற்றமென்றால் என்ன, அது எந்த அளவுக்கு எப்படி இயலும், முன்னேற்றத்தை சாதிக்கும் மனிதன் உருவாக்கும் அமைப்புக்களின் தன்மை–போக்குகள் மற்றும் தலைமைக்குரிய தத்துவம் இவைகள் தொடர்பான சிந்தனா போக்குகளை இதில் காணுகின்றோம். அவதார புருஷனான ஸ்ரீகிருஷ்ணன் தர்மநாசத்தை, மானிட புரட்சியைத் தடுத்து தர்மத்தை நிலைநாட்டும் செயலைப் புரிந்தான். ஸ்ரீகிருஷ்ணனின் தலைமைக் குணங்கள் இன்றைய தலைமைப் போக்கில் காணப்படாமலிருப்பதால், மானிடன் அமைதி, நலம், முன்னேற்றம் ஆகியவற்றை இழந்துவிட்டிருக் கின்றான். தலைவனிடம் உண்மையான தலைமைக்குரிய நற் குணங்கள், தத்துவங்கள் அமைத்திருந்தால், சமூக மாற்றங்கள் ஏற்படும் என்பது ஸ்ரீரங்காவின் வேட்கை. பகவத்கீதையின் பற்றின்மை, ஆசைகளற்ற செயல்பாடு, சரணடையும் தன்மை, பக்தி உணர்வு, சமஉணர்வு, தகாததை ஏற்றுக்கொள்ளாமை முதலான யோகத் தொடர்பான சொற்களை புரிந்து கொண்டால், மனிதன், வாழும் கலையைக் கைவரப் பெறலாம். சமூகத்தின் முன்னேற்றம், அமைதி ஆகியவைகளைக் காணமுடியும். இது கீதாகாம்பீர்ய. இதுவே கீதா தர்பண.

5. பரதநாட்டிய சாஸ்திரம்-ஸ்ரீரங்காவின் படைப்பியல் சாராத பெரும்படைப்பு

தமது வாழ்நாளின் இறுதி ஆண்டில் ஒரு இலக்கியத்தவத்தை மேற்கொண்டு அணியமாக்கிய 'பரதநாட்டிய சாஸ்திர'த்தின் கன்னட மொழிபெயர்ப்பு, ஸ்ரீரங்காவின் புலமைமிக்க நூல்களில் ஒரு மகத்தான படைப்பு, 'மேக்னம் ஆபஸ்'. நான்கு மாதங்கள், விடியற்காலை யிலிருந்து ஏழெட்டு மணிவரை இந்த மொழிபெயர்ப்பு மற்றும் திறனாய்வு யாகத்தை செய்து வந்தாராம். இப்பெரும் உழைப்பின் விளைவாக 'அக்சர பிரகாசன' (எழுத்து வெளியீடு, சாகரம்) த்தாரால், ராயல் 1/4 உருவத்தில் 583 பக்கங்கள் கொண்ட ஈடிணையற்ற இந்நூல் ஜனவரி 84–ல் வெளியிடப்பட்டது. ஆத்ய ரங்காசார்யா எழுதிய இப் பரதநாட்டிய சாஸ்த்திரத்தின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு நூல் அவரது மரணத்திற்குப் பிறகு ஐ.பி.எச்.பதிப் பாளர்களால் வெளிச்சத்திற்கு வந்தது. 'இந்த ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பை வெளியிட பதிப்பாளர்கள் யாரும் இல்லையே' என்று கன்னட மொழி பெயர்ப்பின் முன்னுரையில் ஸ்ரீரங்கா வருந்தி எழுதியுள்ளார்.

பரதமுனி பகுத்தளித்த 36 அத்யாயங்களின் விளக்கமான மொழிபெயர்ப்பு, திறனாய்வுக் கட்டுரைகளுள்ள இம் மாபெரும் நூல் "கர்னாடகத்தில் மட்டுமல்ல, இந்தியா முழுவதிலுமே நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றி மிகவும் நுண்மான் நுழைபுலத்தோடும் தகுதியோடும் பேசக்கூடிய திறன்கொண்ட விரல்விட்டு எண்ணிடக்கூடிய வெகு சிலரில் ஸ்ரீரங்கா மிகவும் முக்கியமானவர். அவர் முன்பே நாட்டிய சாஸ்திரத்தைப் பற்றி விரிவாக நிறைய எழுதியுள்ளார். அதன் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பை அணியமாக்கியுள்ளார். அவர் தமது உடல்நலம் குன்றிய முதுமையிலும் மிகவும் உற்சாகத்தோடு வெறும் 3–4 மாத குறுகிய காலத்திலேயே இம்மொழிபெயர்ப்பை அணியமாக்கிக் கொடுத்து உதவி புரிந்துள்ளார்" என்னும் பதிப்பாளர்களின் சொற்கள் கண்ணாடி பிடித்தாற் போன்று ஸ்ரீரங்காவின் உழைப்பு, ஆர்வமுயற்சி, புலமைகளை எதிரொளிக்கின்றன.

இந் நூல்மொழிபெயர்ப்புத் தவத்தில் மாணவப் பருவத்தி லிருந்தே சமஸ்கிருதத்தை மிகவும் ஆர்வத்தோடு பயிற்சி செய்து வந்த பேராசிரியர் ஆர்.ஜாகிரதாரரின் சிறந்த அனுபவம்–ஐம்பதாண்டு– காலம் பல நாடகங்களை எழுதி, நடித்து, நடத்திய ஸ்ரீரங்காவின் நிருவாகத் திறமையுள்ள அனுபவம், வாழ்க்கையின்–பக்குவம் வாய்ந்த காலத்து ஆத்ய ரங்காச்சார்யரின் சிந்தனை மிகுந்த திறனாய்வுப் பட்டறிவுகள்–இந்த நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் முறையாக கலந்துள்ளன.

தமது மாபெரும் நூலின் மொழிபெயர்ப்புக்கு பதினொன்றாம் நூற்றாண்டின் அபிநவ குப்தனின் விமர்சன நூல் மற்றும் டா.கோஷின் 'சுழற்சி' (1967) ஆகியவற்றை ஆதாரமாக்கிக் கொண்டுள்ளார்.

பரதநாட்டிய சாஸ்த்திர மொழிபெயர்ப்பு முயற்சிகள் முன்பே பலரால் நடை பெற்றுள்ளன. ஆனால் ஸ்ரீரங்காவைப் போல நாடகப்படைப்பு, நாடகம் நிகழ்த்தல், நாடக தயாரிப்பு, இயக்கம் போன்றவைகளில் பயிற்சியும், பட்டறிவும் உள்ளவர்கள், யாரும் இம்முயற்சிகளில் இறங்கியிருக்கவில்லை. இக்கண்ணோட்டத்தில் ஸ்ரீரங்காவுக்கு இம் மொழிபெயர்ப்பைச் செய்ய ஒரு கூடுதல் அதிகாரம் கிடைத்திருக்கிறது எனலாம். நவீன இந்திய நாடக அரங்கம் ஒன்று உருவாகிக் கொண்டிருக்கும் இன்றைய சூழலில் இத்தகைய ஒரு மொழிபெயர்ப்புச் செயல், சிறந்த வழிகாட்டுதலை தரக்கூடியது என்பதற்கு மறுபேச்சில்லை.

நாடகம் என்பது வாழும் கலையை அறியவைக்கும் ஒரு வேதம். ஐந்தாவது வேதம் என்று பரதநாட்டிய சாஸ்த்திரம் நமது பரம்பரையை நமக்குச் சுட்டிக் காட்டுகின்றது. இந் நாட்டிய வேதம் நமது நாட்டிய பரம்பரையின் சித்தரிப்பைத் தரும் நூலாக உள்ளது. இதில் புதிய புதிய பாடங்களும் சேர்ந்துள்ளன. நூலின் முதல் அத்தியாயம் நடனக் கலையின் பிறப்பு, வரலாறு, அதுகுறித்து நடந்த பயிற்சியிலான கட்டுக் கோப்பின்மை, பரதமுனி இவற்றையெல்லாம் வரிசைப்படுத்திய விவரங்களை உள்ளடக்கியுள்ளது. நமக்குக் கிடைத்திருக்கும் பரதநாட்டிய சாஸ்த்திரம் பழைய காலத்து சில சூத்திர (விதிமுறை) நூல்களை ஆதாரமாகக் கொண்டது. பரதமுனி நாடகத்திற்குத் தொடர்பான எல்லா செய்திகளையும் உள்ளடக்கிக்கொண்டு தனது 'நாட்டிய சாஸ்த்ர'த்தை அமைத்துள்ளார். முந்தைய எல்லா நீதிக் கதைகளையும் அறவுரைகளையும் எல்லா தத்துவ ஞானங்களையும் ஒரு கூட்டாகச் சேர்த்த மகாபாரதத்தைப் போலவே நாட்டிய சாஸ்த்திரமும் 'இங்கு இருந்தது வேறுபக்கம் உள்ளது. இங்கு இல்லாதது மட்டும் வேறெங்குமே இல்லை' என்று பெருமையடித்துக் கொண்டுள்ளது' என்று கூறியுள்ளார் ஆத்யா. தன்னுடைய இந்நூலுக்கு ஒரு முக்கியத்துவம் கிடைக்கட்டும் என்று எண்ணி இதை மூலத்தில் பிரமன் படைத்த ஐந்தாவது வேதம் என்று பரதமுனி கூறியுள்ளார்.

இன்றைய காலகட்டத்தில் பரதநாட்டிய சாஸ்த்திரத்தின் பெருமை என்ன, எவ்வளவு என்னும் கேள்வி எழுகின்றது. இந்த 'ஐந்தாவது வேதம்' நிச்சயமாக இன்று பயனுள்ளதாக இருக்கின்றது என்பது இதை ஆழமாகப் பயின்று பழகிய ஸ்ரீரங்காவின் கராரான கருத்து. "நாட்டிய சாஸ்த்திரம் நமது நாடக அரங்கின் சம்பிரதா யத்திற்கு அடிப்படையாக உள்ளது. ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டு களாக அச் சம்பிரதாயத்தின் நாடக அரங்கு

நமது மக்களை கவர்ந் துள்ளது. நாடகமென்பது மக்களின் இயல்பு, வரலாறு, மக்களின் பழக்கவழக்கங்கள்களின் சித்திரம்; நாடகம் எல்லா வர்ணத்தாருக்கும் பயன்தரக்கூடிய பொருந்தக்கூடிய வேதம். ஆனால் நான்கு வேதங்களைப் போல வெறும் ஞானத்தை மட்டும் கொடுப்பதில்லை. கூடவே மனமகிழ்வையும் தருகின்றது. நாடக அரங்கிற்கு நாடகக் காரன், மக்களுக்குப் பிடித்தமான கதைக்கரு, நடிக, நடிகையர் (ஆசிரியர்–இயக்குநர் உள்ளிட்ட) மற்றும் பார்வையாளர்கள் இவை நான்கும் முக்கிய உறுப்புகளாகும். இவற்றில் எதுவுமே ஆற்றல் குறைந்திருக்கக் கூடாது. மக்களின் விருப்பு வெறுப்புகளை, பேச்சு– பழக்கவழக்கங்களை அறிந்து சுவைபட சித்தரித்துக் காட்டும் தகுதி, திறன் நாடகக்காரனுக்கு இருக்க வேண்டும். மக்கள் மனதைக் கவர்ந்து அவர்களை இழுத்துப்பிடிக்கும் கதை இருக்க வேண்டும். உடலுறுதி, உடல் இயக்கங்களின் மீது கட்டுப்பாடு, மொழி–சொல் லொலிப்பு முறை இவைகளின் தெளிவு, தூய்மை இவை நடிகர்களுக்கு மிகவும் தேவை. இறுதியாக இவற்றையெல்லாம் தெரிந்து கொண்டு மகிழ்வடையும், சுவைக்கும் தன்மை பார்வையாளர்களிடம் இருக்க வேண்டும். இப்படி ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளுக்கு முன்பாகவே நாடகத்தைப் பற்றி இந் நாட்டிய–சாஸ்த்திரம் அடிப்படைக் கோட் பாடுகளை வகுத்துள்ளது. நடிகர்கள் பார்க்கும்படியாக அவர்களின் பேச்சுக்கள் கேட்கும்படியாக பார்வையாளர் மண்டபம் இருக்க வேண்டும் என்பது இன்றைய காலகட்டத்தில் மிகவும் மகத்தான கருத்தாக உள்ளது. ஒலியமைப்புக்காக பரந்த பார்வையாளர் மண்டபத்தை உருவாக்கும் நமக்கு நாடகத்தின் அடிப்படைக் கோட்பாடே தெரியவில்லை. ஒருபுறம் உடற்பயிற்சி, மறுபுறம் மொழி–உயிர்–மெய் இலக்கண அறிவு நடிகர்களுக்கும் மிகவும் தேவையாக வுள்ளது என்னும் மகத்தான கருத்தை நாம் மறந்துவிட்டிருக்கின்றோம்,” என்னும் சொற்களில் தமது கருத்தை தெளிவாக்கியுள்ளார். நாடகம், நடிப்பு–நடனம் மற்றும் இசை ஆகியவை மனித தர்மத்தைக் கடைபிடிக்கும், நீதி கற்பிக்கும், மக்களை மனமகிழச் செய்யும் இந் நாட்டிய வேதத்தின் கருத்து விளக்கப் பகுதியில் வருகின்றன.

கடந்த நூற்றாண்டில் இந்நூலை முதலில் சோதித்து மொழி–பெயர்த்த பெருமை மேலைநாட்டு கல்வியறிஞர்களையே சேருமானாலும் அவர்களுக்கு நமது சம்பிரதாயம் அறிமுக மில்லாததால் பலமுறை அவர்களது திறனாய்வு தவறான வழியில் சென்றுள்ளது என்னும் கூற்றையும் ஸ்ரீரங்கா தெளிவு படுத்தியுள்ளார். நமது நாடக அரங்கத்திற்கு உத்வேகம் கிரேக்கர்களிடமிருந்து கிடைத்தது என்று நம்பி அவர்கள் நாட்டிய சாஸ்த்திரம் கி.பி. 5–6வது நூற்றாண்டைச் சேர்ந்ததாகயிருக்கும் என்று மதிப்பிட்டது சரியல்ல. அதேபோன்று நமது முன்னோர்கள் பரதநாட்டிய சாஸ்த்திரத்தின் காலத்தை கி.மு.5 முதல் 2–ஆம் நூற்றாண்டு

வரைக்கும் கொண்டு செல்கின்றனர். "ஆனால் முதலில் குற்றங்கள், பிறகு 'பீனல்கோட்'; முதலில் மொழி, பிறகு இலக்கணம் என்பதைப்போல் முதலில் நாடகங்கள், பிறகு நாட்டிய சாஸ்த்திரம் என்பதை ஏற்றுக்கொண்டு நூலின் காலத்தை யாரும் கணிக்கவில்லை. இவ்வளவு ஏன்? நமது கற்றறிந்த நிபுணர்கள் இந்த நூல் குறித்து அக்கறையே காட்ட வில்லை" என்று ஸ்ரீரங்கா தமது கடுமையான குற்றச்சாட்டை வைக்கும் அதே நேரத்தில், இதன் விமர்சனரீதியான பயிற்சி பெற்று பயிலுதல், பாடங்களை தூய்மையாக்கல், அதில் குறியிட்டளவிலான குறிப்புகளை அர்த்தப்படுத்த வேண்டிய தேவையை உணர்தல் ஆகியவற்றை எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். நாட்டிய சாஸ்த்திரத்தை விமர்சித் தவர்களில் பெயர்பெற்றவர்களான உத்பட (கி.பி.7–ஆம் நூ.) லோல்லட (8–வது நூ), சங்கரிக (கி.பி.813), கீர்த்தி தர (9–10 நூ), மற்றும் அபிநவ குப்த (11–வது நூ), ஆகிய இவர்களில் நாடக அரங்கு பட்டறிவு உள்ளவர்கள் எவ்வளவு பேர் என்னும் எண்ணிக்கையும் வெளிப்படுத்தியுள்ளார் கட்டுரையாளர்.

இதிலுள்ள 36 அத்யாயங்களில் அடங்கியுள்ள செய்திகள்: கூத்தின் (நாட்டியத்தின்) தோற்றம், நாடகக் (கூத்துக்) கூடம், கூத்துத் தெய்வபூசை, தாண்டவ நடனம், முன்அரங்கத் தயாரிப்பு, சுவை(ரஸங்)கள், பாவங்(உணர்வு)கள், துணையுறுப்புகளின் ஒத்தசைவு, கைகளின் குறிப்பசைவு, உடலுறுப்புகளின் ஒத்த குறிப்பசைவுகள், பயிற்சி விளக்கம், சுற்றசைவுச் சுழற்சிகள், நடைகளின் வகைகள், நடிப்புத்தள அறிமுகம் (அமைத்தல்), யாப்பியல் விதிகள், சொல்லிலக்கண வகைகள், கூத்துத் திறன் தன்மைகள், மொழி பயன்பாட்டு விதிகள், விளித்தலின் வகைகள், பத்துவகை கூத்தின் வகைகளும் விதிகளும், சந்திப்புவகை விதிகள், மேடைப் பிரிவின் விதிகள், ஆடையலங்கார ஒப்பனை, அடிப்படை பாவ வெளிப்பாடு (நடிப்பு), பணிப்பெண் (தாசியர்) ஊழியம், சிறப்பு பாவ வெளிப்பாடு (நடிப்பு) வகைகள், கூத்தின் மன நிறைவு வெளிப்பாடு, பின்னணி இசைக்கருவிகளின் வகைகள், நரம்புக் கருவிகளின் பயன் பாடு, துளைக்கருவிகளின் பயன்பாடு, தாளவாத்தியக் கருவிகள், ஒத்திசைப் பாடல்கள், பொது இசைக்கருவிகள் (தோல்கருவிகள்), பாத்திர வகைகள், பாத்திரப் பொருத்தப் பங்கீடு, நாடகக்கலையின் உலகியலவதாரம்.

இவைகளில் சுவை வெளிப்பாடு, பத்துவடிவ வெளிப்பாடு, தாள–பாடல்–இசைக் கருவி–தொடர்இசைப்பாடல் முதலிய வெளிப்பாடுகள் இன்றைக்கு சிறப்பான முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளன. சுவையின் வெளிப்பாடு பற்றி இப்படிக் கூறப்பட்டுள்ளது.

யதாஹி நாநா வ்யஞ்ஜன ஸங்க்ருதமந்நம் புஞ்ஜாநா ரஸமாஸ் வாதயந்தி

ஸுமனஸஹ புருஷா ஹர்ஷாதீம்ஸ்சாதி கச்சம்தி ததாநாநா பாவாபிநய

வியஞ்ஜிதான வாகங்க ஸத்வோ பேதான ஸ்தாயி பாவா நாஸ்வாதயந்தி

சுமனஸஹ ப்ரேக்சகாஹ ஹர்ஷாதீமஸசாதி கச்சந்தி தஸ்மாந் நாட்யரஸா இத்யபிவ்யாக்யாதாஹ.

வெவ்வேறு சுவையுள்ள பொருட்கள் சேர்ந்த உணவை உண்டு சுவைத்து நல்லுள்ளம் கொண்டவர்கள் எப்படி ஆனந்தங்களை அனுபவிப்பார்களோ அவ்வாறே சொல்லில், உடல் உறுப்புகளில், பாவனைக் குறிப்புகளில், மொத்த நடிப்பில் வெளிப்படும் வெ வ்வேறு உணர்வுகளைச் சுவைக்கும் 'நல்லுள்ளம் கொண்ட' பார்வையாளர்கள் ஆனந்தங்களை அனுபவிப்பார்கள். நாட்டியச் சுவை, நாடகச் சுவை என்றால் இதுதான்.

தசரூபகங்களெனப்படும் பத்துவகைக்கூத்தில் நாடகம் (மற்றும் அதற்குத் தொடர்பான அங்கம்–பகுதி), அறிமுகம், காட்சி விவரிப்பு கூத்து, அங்கம் (பகுதி), குறுங்கூத்து, ஒற்றைப்பாத்திரக் கூத்து, தேவாசுரக் கூத்து, ஒயில்பாணிக் கூத்து, நகைச்சுவைக் கூத்து, அவல–அங்கதக் கூத்து. இசைமுன் கூத்து, தெய்வீக ஆண்முதல் கூத்து எனவாகும்.

அபூர்வமான திறனாய்வுத் தன்மை கொண்ட செய்திகளுக்கு இந்த அரிய நூலைப் பற்றி கட்டுரையாளர் சொற்களிலேயே இப்படி முடிக்கலாம்: "நாடக நிகழ்வு/நாடகம் நடத்துவதென்பதே ஒரு கலை. அதில் பங்கு பெறுபவர்களுக்கு அக்கலை குறித்த அறிவு மிகவும் தேவை. பயிலுதல், தவிர்க்க முடியாதது. கூடவே உடற்பயிற்சியும் வேண்டும் என்று நாட்டிய சாஸ்த்திரம் ,கூறுவது இன்றைக்கும் பயனுள்ள குறிப்பாகும். உடலுறுப்புகளின் அசைவுகள், குரல் மற்றும் சுஸ்வரம் இவைகள் பற்றிய அறிவு, மனிதர்களின் நடையுடை பேச்சு பாவனைகளை நுட்பமாக உற்றறிதல் இவை நடிக–நடிகையருக்கு மிகவும் தேவை என்பது முக்காலத்திற்குமுரிய உண்மையாகும். நடனம்–நாடகத்தின் முக்கிய உறுப்புகளில் பார்வையாளனும் ஒருவன். நடிக–நடிகையருக்கிருப்பதைப் போலவே பார்வையாளனுக்கும் தகுதிகள் இருக்க வேண்டும் என்று நாடக அரங்கின் வரலாற்றில் துணிவாகக் கூறியவன் பரதமுனி ஒருவனாவே இருக்க முடியும். இத்தகைய நூல் ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளுக்கு முன்பே நம்மிடமிருந்துள்ளது. நூற்றுக்கணக்கான அறிஞர்கள் அதைப் பற்றி எழுதியுள்ளனர்; விவாதித்துள்ளனர். தமது பட்டறிவுகளை பகிர்ந்துக் கொண்டுள்ளனர். என்பது நமக்கு பெருமை தரக்கூடியதாகும். எல்லாவற்றிற்கும் முதன்மையாக நாடகம் ஒருபக்கம் மனமகிழ்வையும் இன்னொரு பக்கம் நடைமுறை வாழ்க்கை பற்றிய அறிவையும் மக்களுக்கு கொடுக்கும் ஊடகமாக/சாதனமாகவுள்ளது என்று கூறி ஒரு தீர்மானமான நோக்கத்தை நாடக அரங்கத்திற்கு கொடுத் துள்ளான் பரதமுனி"

6. முடிவுரை

வட கர்நாடகத்தில் பயில்முறை நாடகஅரங்கின் சிற்பியாக 1930–இல் ஒரு புதிய யுகத்தையே துவக்கிய புகழ் ஸ்ரீரங்காவினுடையது. கர்நாடக குலபுரோகிதரான ஆலூரு வெங்கடராவ், முதவீடு கிருஷ்ணராவ், பண்டிதர் தாராநாத் இவர்களிடமிருந்து பெற்ற புத்துணர்ச்சி ஸ்ரீரங்காவின் ஆற்றலுக்கு நீர்வார்த்தது. 1930–லிருந்து குறைந்தது ஒரு கால் நூற்றாண்டு காலமாவது ஸ்ரீரங்கா, பேந்த்ரே, சம்.பா.ஜோசி, பெடகேரி கிருஷ்ணசர்மா, பேரா.பசவனாள, பேரா. கோகாக், பேரா. ரம் .ஸ்ரீ.முகளி, பெளகாவி ராம்சந்த்ர ராயர், சாலி ராமசந்த்ர ராயர், பேரா, வி.ஜீ.குல்கர்ணி போன்றவர்கள் சமகாலத்தவர்களாக, தாரவாடாவின் சிவப்பு நிலம் பசுமையாகும்படியான இலக்கியம், பண்பாட்டு சூழ்நிலையை போற்றும் படியாக உருவாக்கினார் ஸ்ரீரங்கா. ஆலூரு வெங்கடராயர் தமது (வாழ்க்கை நினைவு) 'ஜீவன ஸ்ம்ருதி'யில் ஸ்ரீரங்காவை 'விநோதானந்த' என்றும், பேந்த்ரே அவரை 'கவித்வானந்த' என்றும் அழைத்துள்ளனர்.

1955–இல் ஆத்யர் பெங்களுருக்கு வந்து நிலைத்த பிறகு ஸ்ரீரங்காவின் புலமைத் தளம் விரிவாக வளர்ச்சியடைந்து புதிய புதிய உச்சங்களைத் தொட்டு வளம்பெறத் தொடங்கியது. அவரது சில நாடகங்கள் இந்தி, மராத்தி மொழிகளில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு ஸ்ரீரங்காவின் நாடகங்கள் அதிக அளவில் அறியப்பட்டு நடத்தப்பட்டன. சில நாடகங்கள் கன்னடத்தில் நிகழ்த்தப் பெறுவதற்கு முன்பே இந்தியில் தில்லியில் 'ரங்கமஞ்ச' குழுவால் வடநாட்டு பார்வையாளர்களைச் சென்றடைந்தன. மராட்டியத்தில் பு.வ.தேஷ் பாண்டே, ஸ்ரீராம் லாகு, விஜயா மெஹுதா போன்ற புகழ்பெற்ற நாடகக்காரர், நடிகர், இயக்குநர்கள் ஸ்ரீரங்காவின் மீது பெரிதும் மதிப்பும் மரியாதையும் கொண்டிருந்தனர். தில்லி நேஷனல் ஸ்கூல் ஆஃப் டிராமா ஆர்ட்சைச் சேர்ந்த அல்காஜி அவர்கள் ஸ்ரீரங்காவின் நாடகத் திறனை பெரிதும் புகழ்கின்றார். பின்னாளில் ஸ்ரீரங்கா இத் தேசிய நாடக அமைப்பின் ஆலோசனைக்குழு உறுப்பினராகி அதன் மூலம் கர்நாடகத்திற்கு பலவகைகளில் மிகுந்த அளவில் பயன்களைப் பெற்றுத் தந்துள்ளார்.

எப்போதும் லட்சியவாதியாக இருந்த ஸ்ரீரங்கா தமது நாடகங்களில் வாழ்க்கையை மிகுந்த அக்கறையோடும் ஆர்வத் தோடும் நேசிக்கின்ற பாத்திரங்களைப் படைத்தார். 'கத்தலே பெளகு', 'கேளு ஜனமேஜய', 'நரகதல்லி நரசிம்ம' இதற்கு எடுத்துக்காட்டு களாகும்.

ஸ்ரீரங்காவின் நாடக அரங்கத்தைப் பற்றிய கற்பனை, உலகளவில் மைல்கற்கள் என்று கூறப்படும் ஷா, இப்சென், செகாவ் முதலானவர்களின்

நாடகப் படைப்புகளிலிருந்து ஊக்கம் பெற்று, காளிதாசன், பவபூதி போன்ற பெரும்புகழ் பெற்ற சமஸ்கிருத நாடகப் படைப்பாளர்களின் செல்வாக்கு மிக்க படைப்பாற்றல் கொண்ட கலையினால் புதிய புதிய எல்லைகளைத் தொட்டது. 1969–இல் ஜெர்மனி, ஹங்கேரி போன்ற நாடுகளுக்குப் பயணம் போனபோது டிரிஸ்டென், மைசேன், லேபஸிக் (ஜி.டி.ஆர்) மற்றும் ஹங்கேரி தலைநகர் புடாபெஸ்ட்–ல் புகழ்பெற்ற நாடக மன்றத்தின் செயல் முனைப்பாளர்களையும் கலைஞர்களையும் சந்தித்து அவர்களுடன் நாடகத் தயாரிப்பு, உத்தி, தொழில்நுட்பம் ஆகியவை பற்றி திறனாய்வு ரீதியான கருத்துப் பரிமாற்றங்கள் நடத்தி அதனால் பயன்பெற்று உஜ்ஜெயினி காளிதாச அகாடமியை உருவாக்கியதில் அவர் பெருமளவுக்கு அதைப் பயன்படுத்தியிருக்க வேண்டும்.

சந்தையிலும் தனிமையை அனுபவிக்கும் ஆற்றலைப் பெற்றிருந்த ஸ்ரீரங்கா உடலில் காய்ச்சல் வரும்போது, கெட்ட நாடகத்தைப் பார்க்கும் போது, பயணம் செய்யும் போது உணர்ச்சி களையடக்கி எழுதுவதில் தன்னை மறந்துவிடுவார்.

சமஸ்கிரு நாடகங்களில் சூத்திரதாரன் (கட்டியக்காரன்), வீதூஷகன் (கோமாளி) ஆகியவர்களை நவீன உத்திக்கு பொருந்தும் படியாக அந்த பாத்திரங்களை லாபகரமாக உழைக்கவைத்த முதல் பெருமை ஸ்ரீரங்காவுடையது. சமூகத்தை, மக்கள் கூட்டத்தை குறிவைத்து தாக்காமல் மானிட இயல்பிலிருந்த கயமைத்தனத்தை, குறைபாடுகளை எதிர்த்துப் போராடினார். நாடக உத்தி, கோட்பாடுகளையே திறனாய்கின்ற, விவாதிக்கின்ற நாடகத் தொகுப்புக்களையே தொடுத்தார். ஸ்ரீரங்காவின் இப்படைப்பு களுக்கு பயன்பாட்டுக்கான நாடகங்கள் என்று திறனாய்வாளர்கள் பெயரிட்டனர். 'தன்னுரையாடல்' (தனிமொழி) 'மேட் டு ஆர்டர்' இனத்தைச் சேர்ந்ததாயினும் அவ்வுத்தி ஒரு பயன்பாட்டையே துவக்கியது என்று ஸ்ரீரங்கா கூறுகிறார். 1959–ல் எழுதிய 'கத்தலெ பௌகு'வும் கூட இவ்வாறே ஒரு 'மேட் டு ஆர்டர்' வகை நாடகம். ஆனால் அதுவும் உத்திகளைப் பொருத்தவரையில் திறனாய்வுக் கோணத்தில் ஒரு புதிய சோதனை முயற்சியையே துவக்கிவைத்தது. வாழ்க்கை மற்றும் கலைகளில் உருவம்–மறுஉருவத்தின் புதிய கோட்பாடு ஒன்று, நாடகஉலகில் உருவானது. நாடகத்தைப் போல வாழ்க்கையும் இருக்க வேண்டுமா? வாழ்க்கையைப் போல நாடகமிருக்கின்றதா? எதிரில் வாழ்க்கை விழுந்து கிடக்கும் போது நாடகக்காரன் அதை காணமுடியாத குருடனாக எங்கோ கனவில் கைக்கோலைத் தேடுகிறான். புதியதொரு சிந்தனைப்போக்கை 'கத்தலெ பௌகு' ஒளிரச் செய்தது. 'கேளு ஜனமேஜய' த்தின் கோட்பாடு உத்திகளும் கூட மக்களின் கற்பனையையும் கவர்ந்திழுத்தது. 'புதிய உத்தியை முதன்முறையாக புழக்கத்திற்குக்

கொண்டுவந்த முதல் இந்திய நாடகக்காரன் என்று தில்லியிலிருந்து பாராட்டு, மரியாதைகள் பறந்து வந்தன. அங்கு நடந்த அதன் இந்தி மொழிபெயர்ப்பு நாடக நிகழ்வின் பலனாக கதாபாத்திரங்களின் வெளித் தோற்றம் வெளிப்புற நடையுடை பாவனைகளைவிட அப்பாத்திரங்களின் உள்ளார்ந்த இயல்புகளைத் திறந்து காட்டுவது ஸ்ரீரங்காவின் தனித்தன்மையாக இருந்தது. இனிவரும் நமது சமூக அமைப்பின் தன்மை அதன் எதிர்காலம் பற்றி கூறி, இனியொரு ஐம்பதாண்டுகளுக்குள் 'ஜனதா பஜாரி' (பல்பொருள் அங்காடியி) லிருந்து (தயாராக உள்ள) கருவைக் கூட வாங்கி வரமுடியும், அல்லது உணவு உடைகளுக்கான அடிதடிச் சண்டையும் வரலாம் என்னும் எச்சரிக்கை மணியையும் அடித்துள்ளார்.

நாடகப் படைப்பு உத்தியிலும் ஸ்ரீரங்காவினுடையது, சிறப்பான கொடையாகும். மூன்றங்க நாடகங்களொன்றில் மூன்று காட்சி களுடைய நாடகம்—அதாவது ஒரு அங்கம் என்பது ஒரு காட்சி. ஒரே காட்சியில் கதையின் வளர்ச்சி, கதையின் இறுதி (கிளைமாக்ஸ்) கொண்டுவரும் திறன் ஸ்ரீரங்காவுடையது. ரேடியோ—சினிமாக்களின் ஃப்ளாஷ்பேக் உத்தியை நாடகமேடையின் மீது இவர் பயன்படுத்திக்கொண்டார். நவீன கதை, காவியங்களில் படிம முறையை உரையாடல்களில் கையாண்டவர்களில் ஸ்ரீரங்கா முதன்மையானவர். 'மனதில் தைத்த கருத்து, அதை விடுவித்து தெரிந்து கொள்ள முயலும் பாணி, அது எளிதாகட்டும் என்பதற்காக கற்பித்துக் கொள்ளும் சம்பவங்கள் / எடுத்துக்காட்டுகள் இவை களுக்காகவே என் நாடகங்களில் பாத்திரங்களும் உத்திகளும் பிறந்து வரும். நாடகம் எழுதத் துவங்கிய முதல் சில ஆண்டுகள் வெறும் சொற்களின் உதவியால் இதைத் தெரிந்து கொள்வேன். இப்போது, அதில் நிபுணனாகி இருக்கின்றேனோ? இல்லை, ஒன்றுமறியாத குழந்தையின் நிலைக்கு இறங்கியுள்ளேனோ! எதுவாயினும் இப்போது சொற்களின் உதவியை விட சித்திரங்களின் உதவியினால் தெரிந்து கொள்கிறேன். இனி, பொருத்தமாக இணைத்து வரையப்பட்ட சித்திரங்களை நாடகத்தில் காட்டுவேன். என்னைப் பொருத்த வரையில் இச் சித்திரங்கள் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று வளர்ந்து ஒன்றுடன் ஒன்று உறுதுணையாக இருப்பதால் இப்போதைய எனது நாடகங்களில் 'அங்கங்'களே (பகுதிகளே) இருப்பதில்லை. இதற்கு சிறந்த முன்மாதிரி என்று என்னுடைய 'தாரி யாவுதய்யா வைகுண்டக்கே?' என்னும் நாடகத்தைக் கொள்ளலாம். செய்தித் தாள்களில் நாள்தோறும் படித்த செய்திகள் எவ்வளவோ காலத்திற்கு பிறகும் தலைக்குள் ஏதோவொரு சிந்தனைப் பொறியைக் கிளப்புகின்றன. இன்றைய அறிவியல் முன்னேற்றத்தினால் மனிதனின் உடல்நலம், ஆயுள், சுற்றுச்சூழல், வாழ்க்கைநலன்கள் சிறப்படைந்துள்ளன என்பது ஒருபுறம். கூடவே அணுவாயுதம், முதலாளித்துவம்—

பொதுவுடைமைத் தத்துவம் முதலியவைகளிலிருந்த பயத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட கடுமையான பகையுணர்வினால், தவிர்க்க முடியாதது என்று கருதும்படியான உலகப்போர்கள் மறுபுறம். துடிக்காத இதயத்தின் இடத்தில் துடிக்கும் இதயத்தைப் பொருத்தும் மருத்துவ முன்னேற்றத் துக்காக மகிழ்வதா? பொத்தானை அழுத்தியுடன் மனித உயிர்களையே அழித்துவிடக்கூடிய அறிவியல் முன்னேற்றத்திற்காக வருந்துவதா? இது மட்டுமல்ல, படைத்தலும் முன்னேற்றம், அழித்தலும் முன்னேற்றமாம். இது எப்படி? அல்லது 'முன்னேற்றம்' என்ற சொல்லுக்கு பொருளே இல்லையா? அல்லது இன்றையது முன்னேற்ற யுகம் என்னும் கருத்தே ஆத்மவஞ்சனையா? இன்றைக்கும் மனிதன் உணவு, உறக்கம், அச்சம், புணர்தல் என்னும் அடிப்படைத் தேவை களுக்கு, தவிர்க்க முடியாமல் இரையாவதால் மனிதனுக்கு முன்னேற்றம் என்பதே இல்லையா?" என்னும் ஸ்ரீரங்காவின் இந்தச் சொற்களில் அவரது உத்தி, பாத்திரப்படைப்பு, பொருட்களின் பொருத்தப்பாடு—அறிவியல் யுகத்தின் குரல் இவைகளைப் பற்றிய புதிய சிந்தனை, புதிய கருத்தாக்கம் ஆகிய அவரது பங்களிப்பை கண்டுகொள்ளலாம்.

'அரட்டை' வகை இலக்கியத்திற்கு அழுத்தமுள்ள வலுவான தரத்தில் அதிக அளவிலான பங்களிப்பு ஸ்ரீரங்காவுடையது. பத்திரிக்கைகளின் வழியாகவும் அவருடைய அரட்டை கேலித் துணுக்குகள், எள்ளல்கள் வலம் வந்தன.

வாழ்க்கை வரலாறுகளான 'கயால் பாட்சா', மற்றும் 'நேரு' ஆகியோரைப் பற்றிய அவரது படைப்புக்களின் வழியாக அவரது தலைமைப் பொறுப்பு, தலைமைத் தாங்குதலில் அவருக்கிருந்த ஈடுபாடு வெளிப்படுகிறது.

பத்திரிக்கைகளில் எழுதுவது பத்திரிக்கை நடத்துவது போன்றவற்றிலும் கூட தம்முடையேதான ஒரு தனித்த எள்ளல் பாணியை பதித்திருக்கின்றார். அவரது 'மங்கன மல்லிநாததன' என்னும் ஆசிரியர் தனிக்கருத்துக்கள், ஆலூரு வெங்கடராயரின் தனிக் கருத்துக்களிலிருந்து வேறுபட்ட சிறப்பான வடிவமைந்ததாகும். பத்திரிக்கைகளுக்கு எழுதுவதன் மூலமாகவும் அவர் தம்முடைய சரளமான எள்ளல் பாணிை ஒரு ஆயுதத்தைப் போலவே கூர்மைப் படுத்தியுள்ளார்.

'பரதநாட்டிய சாஸ்த்ர'த்தை இப்போதுள்ள வடிவு மற்றும் பரிணாமத்தில் திருத்தி அமைக்கும் சோதனைக் கண்ணோட்டத்தில் எழுதிய முதல் இந்தியர் ஆத்ய ரங்காச்சார்யர் என்று பதிப்பாளர்கள் கூறியுள்ளனர்.

அவருடைய 'சாஹிதிய ஆத்ம ஜிஞ்ஞாசெ' அவரது தனிமனிதத் தன்மையின் பின்னணி, வாழ்க்கைப் பாதையின் நினைவுத் தடங்கள்; அவரது நாடக நினைவுகளை, அவரது இலக்கி யத்தைப் புரிந்து கொள்வதற்கு நிலைக்கண்ணாடியாகவும் கண்கண்ணாடியாகவும் உள்ளது. இத்தகைய ஆத்ம கதையின் ஒரு சிறப்புத்தன்மை ஸ்ரீரங்காவி னுடையது.

விஜய நகரத்து ஆறாவது நூற்றாண்டுவிழா, கர்நாடக ஒருங்கிணைப்பு இயக்கம், மொழிவாரி மாநில அமைப்புக்காக மாநிலக் காங்கிரஸ் கட்சித் தலைவர்களின் பரிந்துரையின்படி தில்லிக்குச் சென்று நேருவைக் கண்டு, அவரது மனதை மாற்ற ஒரு நல்லெண்ண நினைவு நிலைக்கும்படியான பங்கை நிறைவேற்றல், தாரவாடத்தில் மையநூலக இயக்கம், கர்நாடக பல்கலைக்கழகம் ஏற்படுவதற்காக ஆற்றல்மிக்க இயக்கம், தாரவாடாவில் வானொலி நிலையம் ஏற்படுவதற்காக பண்பாட்டு இயக்கம், 'வெள்ளையனே வெளியேறு' இயக்கத்துத் தலைமறைவு செயல்வீரர்களுக்குத் துணையிருத்தல் – இப்படி பல்வேறு நடவடிக்கைகளில் சிறப்பான பங்களிப்பு ஸ்ரீரங்காவினுடையது. அதன் விளைவு தம் ஆசிரியர் தொழிலைத் துறந்துவிட்டு வெளியேறுதல்.

ஸ்ரீரங்கா வைத்திருந்த 'நாட்குறிப்புகள்' அவர் எழுதியிருந்த கடிதங்கள், அவரது எழுத்துப் பணிக்கு வாழ்க்கையின் பின்புலத்தைத் தருகின்றன. 1930–ஆம் ஆண்டளவில் ஒரு நாட்குறிப்பில் – "என்றோ முடிவுசெய்துவிட்டிருக்கிறேன். உணவின் மீது எனக்கு அக்கறை யில்லை, உடை – அலங்காரங்களின் மீதான ஆசை எனக்கில்லை. வளமான வாழ்க்கையைப் பற்றி சிந்தனையே இல்லை. பணத்தின் மீது வெறுப்பு உண்டு. செல்வந்தர்களைக் குறித்து இரக்கப்படுகிறேன். அந்த நான், எனக்காக வாழ வேண்டுமென்பதில்லை; அது பிறருக்காக வாழ வேண்டும்" என்று கூறியுள்ளார்.

கூட்டுக் குடும்பத்தில் அடக்குமுறை, ஆண்மையற்ற படித்த இளைஞர்கள், பழையவர்கள், புதியவர்களிடம் காணப்படும் வீண் ஆடம்பரப் போக்கு, அரசியல் தளத்தில் ஒழுக்கச் சிதைவுகள், ஊழல் நெறிமுறைகள், பழைய – புதிய சிந்தனைக்களுக்கிடையிலான மோதல்கள், தலைமுறை இடைவெளி, சாதிய வெறியாட்டம், தலைவர்களின் தன்னலம்–ஆத்ம வஞ்சனை, சமூக வஞ்சனை – ஸ்ரீரங்காவின் உறங்கிக் கிடந்த சினத்தைக் கிளறிவிட்டு கொழுந்து விட்டெரியச் செய்து, நாடகவடிவில் சமூகத்திற்கு சாபம் கொடுப்பதைப் போல் வெளிப்பட வைத்தன.

ஒரு அனுபவத்தை மற்றொருவரின் பார்வையிலிருந்து பார்க்கும் தன்மையே ஸ்ரீரங்காவை திறமைமிக்க நாடகப் படைப்பாளியாக்கியது.

இன்னொரு நாட்குறிப்பில், "எனது உள்மனது உணர்வுகளின் குருட்சேத்திரமாகியுள்ளது. முற்றுகையிட்டு உள்நுழையும் சிந்தனைகளின் தாக்குதலுக்குள்ளான கோட்டையாகியுள்ளது" என்று கூறியுள்ளார்.

ஆத்ய ரங்காச்சார்யர் மாணவனாக, ஆசிரியராக, சமஸ்கிருத இலக்கிய சாரத்தை செறித்து தன்மயமாக்கிக்கொண்டு, அதன் பலனை கன்னட இலக்கியத்திற்கு கொடையாக அளித்துள்ளார். சோதனைக் கண்ணோட்டத்தில் எழுதிய கீதாகாம்பீர்ய, கீதாதர்பன போன்றவற்றாலும் கவிகுலகுருவான காளிதாசனைப் போன்றவர்களுடைய பெரும்புகழ் பெற்ற நூல்களில் மூழ்கித் திளைத்த பெருமை பெற்ற இலக்கிய வாதியாக உலவிய இவர், சீரிய சிந்தனைகளை கன்னட இலக்கிய திற்கு அளித்த தலைசிறந்த பங்களிப்பாளராவார்.

அடிப்படை நூல்கள்
ஸ்ரீரங்காவின் படைப்புகள்

(அ) நாடகங்கள் :

1.	ஸ்வார்த த்யாக (அச்சிலேறாதது)	1920–தன்னலத் தியாகம், தன்னலமறுப்பு
2.	தர்ம விஜய (அச்சிலேறாதது)	1921 – தர்மத்தின் வெற்றி
3.	இதே சம்சார (அச்சிலேறாதது)	1922 – இதுவே இல்லறம்
4.	கன்னட ஸ்யாம (அச்சிலேறாதது)	1923 – கன்னட கருநீலவண்ணன் (கண்ணன்)
5.	உதர வைராக்ய	1930 – வயிற்றுப்பாடு வைராக்கியம்
6.	முக்கண்ண விராட புருஷ	1930 – 45 முக்கண்ண பரம்பொருள்
7.	அதிக மாஸ★	1932 – சேர்க்கைமாதம், கூடுதல் மாதம்
8.	வைத்ய ராஜ	1932 – மருத்துவ அரசன்
9.	தரித்ர நாராயண	1933 – தரித்ர நாராயணன்
10.	ஹரிஜன்வார	1939, 53, 60 ஹரியின் பூணூல், ஹரிஜனவாரம்
11.	பிரபஞ்ச பாணிபத்	1934,41,57
12.	பரமேஸ்வர புலகேசி	1936,66
13.	நரகதல்லி நரஸிம்ஹ	1937 – நரகத்தில் நரசிம்மன்
14.	சந்த்யா கால	1939,61,63 சாயங்காலம் / சந்திக்கும் காலம்
15.	நிராஹார (ஓரங்க நாடகத் தொகுப்பு)	1944 – உண்ணாமை
16.	சம்சாரிகள கம்ச	1945 – இல்லறத்தவர்களின் கம்சன்
17.	ஜராசந்தி	1948 – யுக சந்திப்பு (காலசந்திப்பு)

★ சந்திரனின் சுழற்சியை முன்வைத்து கணக்கிடப்படும் ஆண்டுக் கணக்கில் மூன்று ஆண்டுகளுக்கு ஒருமுறை மிகுதியாக சேர்க்கப்படும் மாதம்.

18. கர்தாரன கம்மட	1955 – படைப்பாளியின் பட்டறை
19. சோக சக்ர	1957,61 சோக சக்கரம்
20. ஜீவன ஜோகாலி	1957 – வாழ்க்கை ஊஞ்சல்
21. கெளெய நீனு ஹளெய நானு	1958 – நண்பன் நீ பழையவன் நான் (அ) முதியவன் நான்
22. கத்தலெ பெளகு	1959, 74 இருள் ஒளி (இருளும் ஒளியும்)
23. கேளு ஜனமேஜய	1960,69 – கேள் ஜனமேஜயனே!
24. அம்ருத ரங்க	(மூன்று நாடகங்களின் தொகுப்பு 1961–அமுதமேடை)
25. ஹுட்டித்து ஹொலெயூரு	1961 – பிறந்தது புலையூர்
26. சிரி புரந்தர	1961 – புரந்தர தாசர்
27. ஸ்ரீரங்கர நாட்யரங்க (பகுதி 1–இருபது ஓரங்க நாடகங்கள்)	1965 – ஸ்ரீரங்காவின் நாடகமேடை
28. ரங்க பாரத (மூன்று நாடகங்கள்)	1966 – நாடக (அரங்க) பாரதம்
29. ஸ்ரீரங்கா நாட்டிய தரங்க (பகுதி 2. 27 ஓரங்க நாடகங்கள்)	1967 – ஸ்ரீரங்காவின் நாடக அலை
30. நீ கொடெ, நா பிடெ	1969–நீ தரமாட்டாய் நான் விடமாட்டேன்
31. சஞ்ஜீவினி	1961
32. சாவித்ரி	1961
33. சதாயு கதாயு	1969 – நூறாண்டு வாழ்ந்தவன், ஆயுளழிந்தவன்
34. ஸ்வர்க்கக்கெ மூரே பாகிலு	1970 – சொர்க்த்திற்கு மூன்றே கதவு
35. அபராதங்கள க்சமிசோ	1971 – குற்றங்களை மன்னிப்பாய்
36. யாரிகெ மாட்தி ம்யாம்	1975 – யாருக்குச் செய்தாய் மியாவ்
37. இது பாக்ய இது பாக்ய	1975 – இது பாக்கியம் இது பாக்கியம்.
38. ஏன பேடலி நின்ன பளிகெ பந்து	1975 – என்ன வேண்டுவது உன்னிடம் வந்து.
39. ஈஸ(ஜ) பேகு இத்து ஜயிசபேகு	1975 – நீந்த வேணும் இருந்து வெல்லவேணும்

40. சமக்ர மந்தன	முழுமையான கடைசல்
41. உத்தம ப்ரபுத்வ லொளலொட்டெ	சிறந்த குடியரசு ஒன்றுக்கும் உதவாது.
42. பாரதபாக்ய–விகாதா	பாரத பாக்கியம் – பாழ்
43. நீவே ஹேளிரி	நீங்களே சொல்லுங்கள்
44. கும்மநெல்லிஹ தோரம்ம	1979 – பூச்சாண்டி எங்கிருக்கான் காட்டம்மா
45. நீ மாயெயொளகோ நிம்மொளு மாயெயோ	நீ மாயைக் குள்ளா, உனக்குள் மாயையா
46. அக்னி சாக்சி	1985 – அக்னி சாட்சி

(ஆ) புதினங்கள் :

1.	விஸ்வாமித்ரன ஸ்ருஷ்டி	1934,74–விஸ்வாமித்ரனின் படைப்பு
2.	பரமப்பன பூத	1972 – பரமப்பனின் ஆவி
3.	புருஷார்த	1947 – புருஷார்தம் – நால்வகைப் பேறுகளில் ஒன்று
4.	குமார சம்பவ	1947
5.	ப்ரக்ருதி	1954 – இயற்கை–பூமி– பெண்
6.	புருஷ	1956 – ஆண் – மனிதன்
7.	அநாதி	1959 – பழமை – தொடக்கமற்ற
8.	அநந்த	1959 – கணக்கற்ற – எல்லையற்ற
9.	கௌதமன சாப	1962 – கௌதமனின் சாபம்
10.	சௌஜன்யத பெலெ	1966 – பெருந்தன்மையின் விலை– நல்லதன்மையின் விலை
11.	விஷ சக்ர வ்யூஹ	1967 – நச்சு வட்டம்
12.	உத்தரவில்லத ப்ரஸ்னெ	விடையில்லாத வினா
13.	ஸ்யாமராயன தத்வ	1986 – சாமராயனின் தத்துவம்

(இ) வரலாற்று நூல்கள் :

1.	கெமால பாஸா	1937 – கமால் பாட்சா
2.	நன்ன நாட்ய நெனபுகளு	1960 – எனது நாடக நினைவுகள்

3.	நம்ம நெச்சின நெஹரு	1964 – நமது இனிய நேரு
4.	ஸாஹிதிய ஆத்ம ஜிஜ்ஞாசெ	1973 – இலக்கியவாதியின் ஆத்ம வேட்கை

(ஈ) கவிதை :

1.	ஆஹ்வான	1944 – அழைப்பு

(உ) திறனாய்வு :

1.	காளிதாச	1960
2.	கவிகுலகுரு காளிதாச	1970

(ஊ) நடன-நாடக நூல்கள் :

1.	நாட்ய தர்பண	1965 – நாட்டிய – நாடகக் கண்ணாடி
2.	கன்னட ரங்கபூமிய புரோ பிவ்ருத்தி	1968 – கன்னட நாடக அரங்கின் முற்போக்கு வளர்ச்சி
3.	ப்ரேக்சக வர்க – நம்ம ரங்க பூமிய சமஸ்யெ	1969 – பார்வையாளர் வகுப்பு – நமது நாடக அரங்கின் பிரச்சனை
4.	ரங்க நாடக சாஸ்திர	1971 .மேடை நாடக அரங்கியல்
5.	பரத நாட்ய சாஸ்த்ர	1973 – பரதநாட்டிய சாஸ்த்திரம்

(எ) சிந்தனைக்குரிய நூல்கள் :

1.	கீதாகாம்பீர்ய	1941,69 கீதையின் பெருமை
2.	கீதாதர்பண	1972 – கீதைக் கண்ணாடி

(ஏ) மொழியியல் :

1.	சாரதெய சம்சார அதவா பாஷா சாஸ்த்ர	1933 – சாரதையின் இல்லறம் அல்லது மொழியியல்

(ஐ) மற்றவை :

1.	நகே (ஹாஸ்ய குரித ப்ரபந்த)	1944 – சிரிப்ப (நகைச்சுவை பற்றிய கட்டுரை)
2.	ஸ்வல்பதரல்லி ஸ்வார ஸ்ய (ஹரடெகளு)	1944 – கொஞ்சத்தில் சுவை (அரட்டைகள்)

3.	துர்து ஸம்ஹார (ஹரடெகளு)	நெருக்கடி அழிப்பு (அரட்டைகள்)
4.	ஜாதீய சமஸ்ய (சமாஜசாஸ்த்ர)	1944– 45 – சாதிய பிரச்சனை (சமூகவியல்)
5.	கிட்டண்ணன க்ளப்பு (ஹரடெ)	1957 – கிட்டண்ணனின் கிளப் (அரட்டை)
6.	ஸ்வதந்த்ர பாரத ராஜ்ய கடனெ (ராஜ்ய சாஸ்த்ர)	1950 – சுதந்திர பாரதத்தின் அரசியல் நிகழ்வு (அரசியலதிகாரவியல்)
7.	ஸ்ரீரங்க யாத்ரே (பிரவாச சாஹித்ய)	1970 ஸ்ரீரங்காவின் பயணம் (பயண இலக்கியம்)

(ஒ) ஆங்கிலத்தில் எழுதியவை :

1. Introduction to the comparative Philology of Indo- Aryan Languages 1932
2. Drama in Sanskrit Literature - 1947, 67
3. Introduction to Bharata's Natyasastra - 1966
4. Indian Theatre 1971

(ஓ) மொழிபெயர்ப்பு நூல்கள் :

1.	பகவான் புத்த	தர்மானந்த கோசம்பி 1956
2.	ஹாள தேகுல	மாட கோளகர 1960 – நாய்க் கோயில்
3.	ப்ராரப்த மத்து காடுகோளி : இப்சென்	1961 – விதியும் காட்டுக் கோழியும்
4.	சந்த்ர குப்த	ஜயசங்கர ப்ரசாத் 1966

(ஔ) மொழிபெயர்த்த மாபெரும் படைப்பு :

1.	நாட்ய சாஸ்த்ர 1984	சமஸ்கிருத மூலத்திலிருந்து கன்னடம் மற்றும் ஆங்கிலத்திற்கு

ஃ. மற்ற அடிப்படை நூல்கள் :

1. யுக தர்ம ஹாகு சாஹித்ய தர்சன (யுகதருமம் மற்றும் இலக்கியக் காட்சி) – கே.டி. குர்துகோடி 1962
2. நாடக ரசனெ (நாடகம் எழுதுதல்) – சம்.எ.ஆர். நாகபூஷண 1987

3. சாஹித்ய விராட் ஸ்வரூப (இலக்கிய முழுமுதல் வடிவம்) – டா.த.ரா. பேந்த்ரே 1974

4. கீதா ரஹஸ்ய (கீதையின் இரகசியம்) – லோமான்ய திலக் (மூன்றாம் பதிப்பு) – கன்னட மொழிபெயர்ப்பு – ஆலூரு வெங்கடராவ்) 1971

5. கன்னட நாடக (கன்னட நாடகம் : திறனாய்வு) 1978 விமர்செ – சம்.செ.மருள சித்தப்ப.

6. காதம்பரி தர்சன (புதின காட்சிப்பாடு) சம்.சங்கர பாடீல1974

7. ஸ்ரீரங்க – நெரங்க 1946

8. ADHYA RANGACHRYA - G.S. AMUR - 1975

9. Makers of Indian Literature - A.N, Krishna Rao 1983

10. The Karnataka Theatre - Dr. H.K. Ranganath 1960

11. Essays on the Geetha - Sri Aurobindo 1959

ஸ்ரீரங்காவின் (ஆத்யரங்காச்சார்யரின்) வாழ்க்கைக் குறிப்புகள்

1904 செ.26	:	விஜாபுர மாவட்டம் அகரகேட சிற்றூரில் பிறப்பு
1914 செ.21	:	கல்வி. ஸ்ரீகிருஷ்ண பாடசாலை, அரசாங்க இடைநிலைப்பள்ளி, விஜாபுரம்
1921 செ. 25	:	டெக்கன் கல்லூரி புனே
1925 செ. 19	:	இங்கிலாந்துக்குப் பயணம்
1925 செ. 28	:	ஸ்கூல் ஆஃப் ஓரியண்டல் ஸ்டடீஸ், லண்டன்
1928.டி	:	இந்தியாவுக்குத் திரும்பி வருதல்
1930 ஜூன்	:	தாரவாட கர்நாடக கல்லூரியில் சமஸ்கிருத விரிவுரையாளர் என்று நியமனம்
1933	:	தாரவாட நாட்யவிலாசி சங்கத்தை உருவாக்குதல்
1934	:	புனெயில் ஸ்ரீமதி சாரதா சந்த்ரசூட் அவருடன் திருமணம்
1934	:	மகாத்மா காந்திஜியுடன் 15 நிமிடம் மறக்க முடியாத சந்திப்பு
1948	:	கர்நாடக கல்லூரியின் பேராசிரியர் பதவியைத் துறத்தல், ஆத்ய ரங்காசார்ய என்று பெயர் மாற்றம்
1954	:	மைய அரசின் செய்தி மற்றும் மக்கள் தொடர்புத் துறையில் இசை மற்றும் நாடகப் பகுதிக்கு நியமனம்
1955	:	ராயசூரின் இலக்கிய மாநாட்டின் தலைவராதல்
1956	:	பெங்களூர் வானொலியில் நாடகத் துறை இயக்குநராக பொறுப்பேற்றல்
1959	:	வானொலிப் பதவியைத் துறந்து வெளியேறுதல்

1963	:	சங்கீத நாடக அகாதமியின் பரிசு பெறுதல்
1967	:	சங்கீத நாடக அகாதமியின் ஃபெலொ என்று தேர்ந்தெடுக்கப்படுதல்
1969	:	இந்திய அரசின் சார்பில் பெர்லினில் நடைபெற்ற பதிமூன்றாவது சங்கீத – நாடக விழாவில் பங்குகொள்ளல். ஹங்கேரிக்கு சென்று இந்திய நாடக அரங்கு மற்றும் இந்திய பண்பாடுகள் பற்றி உரையாற்றல்
1972	:	பத்மபூஷன் விருதையும், 'கவிகுலகுரு காளிதாச' திறனாய்வு நூலுக்கு சாகித்ய அகாதமி விருதையும் பெறுதல்
1984	:	அக்டோபர் 17 – மறைவு.

கன்னட இலக்கிய உலகில் **'ஸ்ரீரங்கா'** என்று பெரும்புகழ் பெற்ற நாடகமேதை ஆத்யரங்காசார்ய (1904–1984) விஜாபுர மாவட்டம் அகரகேட என்னும் சிற்றூரில் பிறந்தார். வட கர்நாடகத்தில் பயில்முறை நாடக அரங்கின் சிற்பியாக ஒரு புதிய யுகத்தையே உருவாக்கினார். எப்போதும் லட்சியவாதியாக இருந்த அவர் தமது நாடகங்களில் வாழ்க்கையை மிகுந்த அக்கறையோடும் ஆர்வத்தோடும் நேசிக்கின்ற பாத்திரங்களைப் படைத்தார். *கத்தலே பெளகு,* (இருளும் ஒளியும்), *கேளு ஜனமேஜய* (கேள் ஜனமேஜயனே), *நரகதல்லி நரசிம்ம* (நரகத்தில் நரசிம்மன்) இதற்கு எடுத்துக் காட்டுகளாகும். ஏறக்குறைய நூறு நாடகங்களை உருவாக்கினார். *ஹரிஜன்வார* (ஹரியின் பூணூல்) சிறந்த சமூக நாடகமாகப் புகழ்பெற்றது. காந்திய தத்துவம் இடம்பெற்றது.

'ஸ்ரீரங்கா'வின் *'விஸ்வாமித்ரன ஸ்ருஷ்டி'* கன்னட புதின உத்தியில் புதிய பிடிப்பைப் பெற்றது. புதினப் படைப்பாளர், சிந்தனையாளர், ஆய்வாளர் எனப் பன்முக ஆற்றலுடன் ஸ்ரீரங்கா விளங்கினார். அவரது நாடகத்திறனும் புதினப்படைப்பும் நகைச்சுவை உணர்வும் இச்சிறுநூலில் திறம்படப் படம்பிடிக்கப் பெற்றுள்ளன.

இந்நூலை எழுதிய என்.கே.குல்கர்ணி ஸ்ரீரங்காவின் இலக்கிய ஆற்றலில் ஊக்கம் பெற்றவர். வானொலியில் அவருடன் பணியாற்றியவர். அவரது மிகநெருங்கிய நண்பராக இருந்து அவரது வாழ்க்கை, எழுத்து ஆகியவற்றின் வளர்ச்சிப் போக்கை நுணுகி அறிந்து இப்படைப்பினை வடித்துள்ளார்.

இந்த நூலைச் சிறப்புற மொழிபெயர்த்துள்ள **திரு.தி.சு. சதாசிவம்** இலக்கியத்திறமும் நாடக அனுபவமும் மிக்கவர். 30 ஆண்டுகளாக பெங்களூரில் கன்னட–தமிழ் நாடகத்துறைகளில் ஈடுபாட்டுடன் பங்காற்றியவர். *'சந்திரகிரி ஆற்றங்கரையில்'* என்னும் மொழிபெயர்ப்பு நூலுக்காக சாகித்திய அக்காதெமி மொழிபெயர்ப்புப் பரிசை 1997ல் பெற்றவர். *'திருசம்பிகை'* என்னும் பெயரில் கன்னட கவிஞர் மற்றும் நாடகாசிரியர் ஆகிய சந்திரசேகர கம்பாரவின் நாடகத்தையும் தமிழில் சாகித்திய அக்காதெமிக்காக மொழிபெயர்த்து வழங்கியுள்ளார்.

SRIRANGA (Tamil) **Rs. 25/-**
ISBN 81-260-0841-7